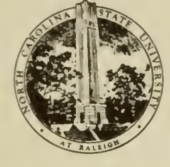

NORTH CAROLINA STATE UNIVERSITY
AT RALEIGH



Hinter der Maske.

Es giebt freie freche Geister, welche verbergen und verleugnen möchten, daß sie zerbrochene stolze unheilbare Herzen sind; und bisweilen ist die Narrheit selbst die Maske für ein unseliges allzugewisses Wissen.

Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse.



Hinter der Maske.

Sudermann und Hauptmann

in den Dramen

Johannes, Die drei Reiherfedern, Schluck und Jau

von

Armin Gimmerthal.

Berlin.

C. A. Schwetschke und Sohn

1901.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdruckerei), Naumburg a/S.

Vorwort.

Die nachstehende Arbeit setzt den Inhalt der drei Dramen, „Johannes", „Die drei Reiherfedern" und „Schluck und Jau", als bekannt voraus. Sie ist die Beweisführung für eine Auffassung der drei Stücke, die von der bisherigen wesentlich abweicht und meines Wissens einen Ausdruck vor der Öffentlichkeit noch nicht gefunden hat.

Als Beweisführung ist sie ein organisches Ganzes, aus welchem einzelne Teile nicht herausgerissen werden können, ohne Schaden zu erleiden. Ich darf auch im Voraus immer auf das Ganze verweisen, wo mir, im Einzelnen zu überzeugen, nicht gelungen sein sollte. Um gütige Nachsicht muß ich den Leser für all' die Stellen freundlich bitten, bei denen mir Form und Ausdruck, die manche Schwierigkeit bereiteten, nicht nach Wunsch geglückt sind.

Wenn es dem Buche gelingt, zu einer Vermehrung des Interesses an den behandelten Dramen beizutragen, hat es seinen Zweck erfüllt.

Hamburg im Januar 1901.

Der Verfasser.



Inhalt.



Aufgabe.

Sudermann hat uns in den Helden seiner jüngsten Dramen, „Johannes“ und „Die drei Reiherfedern“, zwei Menschengebilde vorgeführt, die alle Welt durch ihre Eigenart befremdeten. Man wußte und weiß zum Teil noch heute nicht, was man aus ihnen machen soll. Es konnte niemand behaupten, es seien nur Phantasiegestalten, erkünstelte Charaktere, über die man zur Tagesordnung übergehen könnte. Die Möglichkeit, daß jeder in seiner Eigenart existiert haben könne, daß jeder auf irgend welcher Wahrheit beruhe, schien der Künstler zur Genüge dargethan zu haben. Aber wenn man sie sich erklären, ihr Bild in der Vorstellung abrunden wollte, blieben Lücken, Mängel, Rätsel, die es unmöglich machten.

Wo lag die Lösung? Welchen Gesichtspunkt mußte man wählen, um sie vollständig überschauen zu können? Je mehr so gefragt wurde, desto größer wurde das Interesse an den beiden Gestalten. Die Interpretation durch die Bühne und die Schauspieler genügte nicht. Beim Johannes blieb der befremdliche Rest, auch wenn man sich durch die Auslegung der Tragödie nach Möglichkeit unterrichtet hatte; und die Aufführung der „Reiherfedern“ hat nirgends vermocht, die ablehnende Haltung des Publikums zu brechen.

Man hat versucht, diese Erscheinung darauf zurückzuführen, daß das Publikum den Darbietungen des Dichters nicht die

genügende Andacht entgegenbringe. Eine gläubige Hingebung würde ihm gewiß den Genuß an ihnen verschaffen, den es jetzt vermisse. Ich halte das für irrtümlich.

Unsere Einbildungskraft arbeitet, so gut wie etwa die Logik, nach Gesetzen. Sie versagt, wenn jene nicht erfüllt werden. Es kann ihr durch Andacht und gläubige Hingebung gedient und geholfen werden; aber ihre Thätigkeit wird nicht durch sie ersetzt. Sie reiht zufolge jener Gesetzmäßigkeit von einem Charakter, der uns entgegentritt, Zug an Zug, bis sie sein Bild in uns vollendet hat. Sie ergänzt aus eigener Kraft, wo ihr das Unwesentliche vorenthalten wird. Sie arbeitet spielend, und ihre Thätigkeit ist uns ein Vergnügen. Wo aber unserer Einbildungskraft ein Wesentliches vorenthalten wird, oder die Züge, die sie zu einem Bilde verarbeiten soll, zu weit verstreut auseinander liegen, versagt sie. Sie kann dann nicht mehr spielend arbeiten, sie muß die Reflexion zu ihrer Hilfe rufen und setzt in ihrer Thätigkeit erst wieder ein, wenn diese ihr den Weg gewiesen und geebnet hat.

Es kann also Werken wie dem „Johannes" und den „Reiherfedern" nicht geholfen werden, indem man dem Beschauer oder Leser sagt, es sind erhabene, deiner ganzen Wertschätzung würdige Gedichte, sondern nur, indem man seiner Einbildungskraft zu Hilfe kommt. Das ist allerdings eine schwierige Aufgabe. Die Einbildungskraft eines naiven Lesers, z. B. des Shakespearschen „Othello", wird diesem vielleicht ein viel richtigeres Bild des Mohren liefern, als etwa die Gelehrsamkeit eines Gervinus. An solchen Werken übt die Auslegung eine oft geradezu verbrecherische Thätigkeit. Sie legt in sie hinein, was ursprünglich gar nicht in ihnen ist. Sie überdichtet den Dichter und verwirrt den Leser oder Beschauer. Worin besteht also ihre Aufgabe?

Vor allen Dingen in der Beschränkung. Ich bin der Ansicht, daß sie sich streng enthalten muß, mehr zu sagen, als der

Dichter selbst für gut befunden hat. Vor allen Dingen sind die beliebten philosophischen Betrachtungen und Nutzanwendungen vom Übel, die den Dichter mit einem gewissen Nimbus umkleiden sollen, die er aber meist nie selbst angestellt hat und noch öfter nicht gelten lassen würde. Wir sind stark im Zuge, uns in dieser Weise am „Johannes" sowohl wie an den „Reiherfedern" zu vergreifen. Nimmt man an, daß der Dichter alles gesagt hat, was zu sagen er für gut befunden und nötig erachtet hat, — und das sollte man doch überall annehmen können — beschränkt sich die Aufgabe einer Auslegung seiner Werke, insbesondere einer Verdeutlichung ihrer Helden darauf, die Charakterzüge, die uns der Dichter von ihnen giebt, nur einmal anders geordnet, als vom Dichter beliebt wurde oder ihm möglich war, wiederzugeben, die zu weit auseinander liegenden zusammen zu rücken, die verwandten in Parallele zu stellen und die sich widersprechenden in Einklang zu bringen. Erreicht sie damit, daß dem Leser ein klares, abgerundetes, vollständiges Bild des Helden durch seine Einbildungskraft ermöglicht wird, dann hat sie nicht nur ihre Aufgabe gelöst, sondern auch den Nachweis erbracht, daß es der Dichter seinerseits gleichfalls gethan hat. Erreicht sie es aber nicht, dann kann die Schuld wohl auf ihre Ungeschicklichkeit fallen aber ebensowohl auf den Dichter. Und zwar nach dreierlei Richtungen. Entweder es liegt eine Versäumnis des Dichters vor, und dann haben wir das Recht, Kritik zu üben; oder der Dichter hat Absichten verfolgt, die über die bloße Darstellung eines Menschenbildes hinausragen und für welche das Programm der Untersuchung nicht ausreicht; oder endlich — und darauf läuft die Verhimmelung unserer Dichter so oft hinaus — der Dichter steht geistig so hoch über uns, daß wir als untergeordnete Wesen de- und wehmütig darauf verzichten müssen, ihn überhaupt zu verstehen.

Allen Respekt vor dem Dichtergeist! Es ist aber mensch-

lich, ihn ebenfalls menschlich zu nehmen, so göttlich seine Begabung auch sein mag. Wir dürfen jedenfalls den Versuch nicht unterlassen, uns ihm nachzuschwingen.

Der Johannescharakter.

Die Erklärung des Johannes hat sich zum größten Teil darauf beschränkt, seine Handlungsweise vor dem Tempel zu erläutern. Aber gerade sie versteht sich von selbst, weil sie vom Dichter am sorgsamsten vorbereitet und motiviert ist.

Das Unverständliche, sich Widersprechende in seinem Charakter liegt an ganz anderen Stellen. Johannes ist mit dem ausgesprochenen Zweck nach Jerusalem gegangen, um dort Gericht zu halten. Er hat das Volk durch die Gewalt seiner meisterhaften Rede aufgewiegelt; aber gerade in dem Augenblick, da er die Erregung aufs Höchste getrieben hat, ist er ohne alle Ursache so plötzlich und vollständig abgekühlt, daß er nach seiner Wüste verlangt und Ziel und Zweck seines Handelns vergessen zu haben scheint. Der kalte Trunk am Brunnen kann nicht die Ursache sein; das Wort des Galiläers fällt erst später; und die Furcht oder Wandelbarkeit eines Wankelmütigen liegt nicht in seinem Charakter.

In dem Augenblick, als die Scene sich abspielt, muß der Zuschauer, der wie die Anhänger des Propheten nach der Rede nun auch die That erwartet, durch ihr Ausbleiben notwendig irre werden.

Sudermann liebt diese Anordnung. Sie gleicht der Dissonanz in der Musik. Einbildungskraft und Vernunft funktionieren aber nicht wie das reine Empfinden, welches durch die Dissonanz viel tiefer berührt wird und sich dann ihrer

Auflösung in Melodie um so rückhaltloser hingiebt. Der Kontrast in der Darstellung des Menschenbildes wirkt in entgegengesetzter Weise. Er führt irre, sobald ihm die Lösung nicht auf dem Fuße folgt, und ruft den Widerspruch hervor, den alle spätere Kunst nicht wieder zu beseitigen vermag. Während also die musikalische Dissonanz notwendig eine Spannung auf das Folgende hervorruft, kann der Kontrast in der Charakteristik alle Illusion zerstören. Tritt dieser Umstand ein, ist der Dichter natürlich verloren. Als ich den „Johannes“ zum erstenmal sah, hörte ich einen Zuschauer hinter mir sagen, das sei ein „verrücktes Stück“, und er fand Zustimmung bei seinen Nachbarn.

Sudermann giebt die Erklärung für das Verhalten seines Johannes in der Brunnenscene erst sehr viel später. Der naive Zuschauer steht also zunächst einem Widerspruch gegenüber, ohne die Lösung zu empfangen. Bietet sie sich ihm, ist er nicht mehr empfänglich dafür. Ein einziger solcher Fall würde erträglich sein; wenn er sich wiederholt, muß er auf den Zuschauer so wirken, wie mein Hintermann sich äußerte. Er wiederholt sich beim Johannes in der Scene mit den Pharisäern, in derjenigen mit Herodias und an anderen Stellen.

Dennoch ist eine Technik, die dem Zweck des Dichters dienlicher wäre, gar nicht denkbar. Die Kontraste wirken wie eine Aufforderung, den Äußerlichkeiten, in denen Johannes sich giebt, nicht so viel Gewicht beizulegen, als wir es sonst gewohnt sind, sondern darauf zu achten, was *in ihm* vorgeht. Nicht die menschlichen Schicksale des Propheten Johannes waren des Dichters Vorwurf, sondern die *Seele* Johannes. Da war ein Leiden und Sehnen, ein Vergehen und Werden, ein Aufblühn und Absterben zu schildern, für welches absolut kein Ausdruck vorhanden ist, und das nur gesehen, geschaut werden kann.

Johannes ist ein Kind seiner Zeit. Das Volk Israel seufzt unter Lasten. Der Römer brennt seine Häuser. Auf dem großen Altar opfern die Priester Tag und Nacht den Zehnten vom Schweiß ihres Volkes. Das Land ist voller Waisen. Wie die Hindinnen gehetzt sind die Hebräer; wen der Römer nicht schlägt, den schlägt das Gesetz. Das Gesetz greift in alle Lebensregungen des geknechteten Volkes ein und bedroht mit Todesstrafen, wer sich dagegen versündigt. Wächter des Gesetzes sind die scheinheiligen Pharisäer, die unter äußerer Werkheiligkeit die innere Fäulnis verbergen. Die Priester hängen an Lüsten und kriechen feige vor dem Römer im Staube. Eine Schreckensherrschaft führen die Zeloten, die in der Wüste wohnen. Sie steigen in die Städte hinab mit einem kurzen Dolch unter dem Mantel, und wo sie einen finden, der sich gegen das Gesetz in Worten oder Thaten vergeht, den treffen sie hinterrücks. Es gährt in allen Schichten des gedrückten Volkes, und seine Sehnsucht ist Erlösung aus seiner Not.

Dem Johannes geht der furchtbare Jammer seines Volkes tief zu Herzen. Er sieht, wie es geknechtet unter geschwungenen Geißeln kriecht, und will, daß es aufstehe aus dem Staube. Er weiß, daß sein Erlöser kommt, und fühlt den Beruf in sich, ihm den Weg zu bahnen. Er hat dem Volke, wie er selbst sagt, die Sehnsucht nach ihm geschaffen. Einen Weg zur Rettung zu finden, ist ihm „ein heißes Wollen gewesen und ein Schwertkampf.“ Aber „ein Mensch kann sich nichts nehmen, es werde ihm denn gegeben vom Himmel.“ Und ihm ward nichts gegeben. „Der König kommt nach mir,“ das ist sein heiliger Glaube; „ich aber,“ so klagt er, „irre in der Finsternis und suche einen Weg zwischen den Dornen.“ Einen Plan, wie er sein Volk führen soll, hat er nicht. Er haßt die Pharisäer, die das Volk durch das Gesetz bedrücken; aber wer ihm das Recht giebt, sie zu schelten, das weiß er nicht. Der Glaube, daß das Gesetz das Höchste und Heiligste sei, steht als ein Erbe seiner

Väter fest in seinem Herzen geschrieben; aber wo die Gebote aufhören, die Gott seinem Volk gegeben hat, und wo das thörichte Menschenwerk anfange, das weiß er nicht. Er sagt: „Meine Seele hat sich müde gerungen mit dem Gesetz, meine Stirn stieß sich blutig an seinen Mauern".

In seiner Sehnsucht nach Erkenntnis ist er hinausgezogen in die Wüste. Aus Kamelshaaren ist sein Kleid und seine Speise wilder Honig und Heuschrecken. So hält er sich abseits von der Menschen Wohnungen; nur selten steigt er zu den frischen Wassern hinab, um zu segnen; und so ist er den Menschen fremd geworden und fremd dem, was sie bewegt. Büßen, Fasten und Entbehren giebt seiner Denkungsart bald die Härte und Strenge des Eiferers. Er sieht sein Volk nur als Ganzes, den Einzelnen kennt und sieht er nicht. Das Ganze dünkt ihn mit Fluch überladen, wie der Herbst mit reifen Trauben. Sein Herz verschließt sich. Lieben will er das Volk nicht; richten will er es. Auf dem Boden dieser Denkungsart wächst das Zeugnis von dem, der da kommen soll, in seiner Seele.

Er denkt ihn sich als König der Heerscharen, mit goldenem Panzer angethan, das Schwert gereckt über seinem Haupte: „So wird er kommen, zu erretten das Volk des Herrn. Seine Feinde wird er zerstampfen mit seines Rosses Hufen. Was sündig ist und sich gegen ihn aufbäumt, wird niedergemäht und zerstampfet werden."

Erfüllt von diesem Bilde seines Königs der Juden, ist Johannes der mächtige Prediger der Buße. „Drum ihr Männer Israels, jätet das Unkraut, das da wuchert und frißt an eurem Leibe, damit ihr nicht verderbet mit euren Verderbern und nicht hinweg gefegt werdet mit denen, die euch besudeln" . . . „Thuet Buße, denn das Himmelreich ist nahe herbeigekommen."

Er weiß sich als den, von dem der Prophet Jesaias gesagt hat: „Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste, bereitet dem Herrn den Weg und machet richtig seine Steige."

Aber er weiß sich auch als den Bettler gegenüber dem künftigen König der Juden, nicht wert, daß er sich bücke, ihm die Schuhriemen aufzulösen. Alle seine Lehre ist in seinem Geist entstanden, nicht ist sie ihm vom Himmel gegeben worden; und ob er auch predigt und tauft, seine Seele verzehrt sich in Zweifeln: Wenn er kommt, der Messias, wird er der sein, den er verkündigt?

Während er am Jordan tauft, kommt zu ihm jener Jüngling vom hohen Felsen herab — einsam, wie es heißt. „Alles Volk wich ihm aus," erzählt Johannes, „und als ich meine Augen zu ihm erhob, da wußte ich: der ist es! denn der Glanz des Ewigen ruhte auf ihm." Johannes hat den Jüngling mit Zittern und Bangen getauft, und die Stimme vom Himmel hat ihm bestätigt, daß jener der Sohn Gottes sei.

Seitdem ist das Bangen von seiner Seele gewichen. An seine Stelle ist die Sehnsucht getreten. Jener Jüngling ist davon gegangen; durch Suchen kann er nicht gefunden werden. Nach seinem eigenen Willen wird er erscheinen, wenn seine Zeit gekommen ist. So lehrt Johannes. Seinen Namen habe er gehört, aber er wisse ihn nicht mehr und harre nun in Ängsten und Gebet, daß er ihn wieder höre. „Nur schweigendes Gebet soll sein und Sehnsucht und Harren atemlos."

Doch es ist nicht nur die Sehnsucht nach seinem Kommen. Daß er kommen wird, kommen muß, steht fest in Johannes Seele geschrieben. Es ist die Sehnsucht nach der Offenbarung. Wie wird er kommen, was wird er sein und was verkünden?

Nicht als König der Heerscharen ist er zu ihm getreten, sondern als schlichter Jüngling, der von ihm die Taufe verlangt hat, von ihm, der doch ein Bettler sein wird in seinem Königreich.

Also weiß Johannes nicht mehr, was er lehren soll. „Was habe ich euch zu geben!" klagt er, „das Wasser, das ich schleppe euch zur Taufe, ist armes Wasser der Buße. Der Glaube,

der leuchtend zu mir aufschaut, weil er glaubt, der thut mir weh."

In diesem Zustand trifft ihn die Nachricht von den Geschehnissen in Jerusalem. Dem Philippus, des Herodes Bruder, ist sein Eheweib entlaufen und mit ihr Salome, des Philippus Tochter. Herodias hat den Palast in Jerusalem bezogen, Herodes wird ihr folgen, und morgen soll die Hochzeit sein zwischen beiden. Also neue Schmach über Israel, neue Todsünde! Johannes traut der Botschaft nicht. Aber noch mehr. Am ersten Passahtage will Herodias den heiligen Tempel betreten bis in den Vorhof der Weiber. Die Botschaft wird bezeugt und ist wahr. Und die erzenen Pforten des Tempels werden sich nicht schließen vor den Blutschändern, und der Hohepriester wird nicht die Arme recken zum Fluch über sie, sondern es wird verlangt und darüber verhandelt, daß er ihnen entgegen komme und sie segne. Bei diesen Nachrichten wacht in Johannes der alte Eifer, der Zorn des strafenden Richters auf. Er weiß sich eines Priesters Sohn. Er will ein priesterliches Wort reden mit jenen, die den blutigen Brand dort schüren. Er will nach Jerusalem. Es ist sein Amt, es treibt ihn sein Zorn, und dennoch scheint's, als folge er ihm unwillig; unwillig, weil es ihn abzieht von seinem schweigenden Gebet, von seiner Sehnsucht, seinem Harren nach dem, der da kommen soll.

Johannes geht nach Jerusalem. Er predigt auf dem Markt, er predigt am Schafthor, er predigt überall. Feuerbrände gehen aus seinem Munde; er hat die schlafenden Herzen geweckt, die Trägen aufgepeitscht und den Irrenden den Weg gewiesen. Das Volk ist trunken von seinen Reden. Sie wedeln wie die Hündlein. Jerusalem, die Heilige, liegt ihm zu Füßen. Ein einziger großer Zorn wider den Herodes, den er entfacht hat, flammt nun gen Himmel. Nieder mit Herodes! Tod dem Herodes! das ist der Zornesruf, mit dem das Volk den Johannes vor den Palast begleitet. Dort steht ein Brunnen

lechzend stürzt sich Johannes darüber, um zu trinken; und da ist es, als ob der Trunk mit einmal alle Flammen, alle Glut in ihm ausgelöscht hätte. Nach der Öde dürstet es ihn, nach seinem Felsen sehnt er sich zurück. Sein Werk zu Jerusalem sei aus. Als sein Jünger Josaphat ihn daran erinnert, daß jetzt erst sein Werk beginne, daß das Volk ihn als Führer brauche und ihn bittet: „Rabbi, sag, was sollen wir thun?" giebt er ihm zur Antwort: „Bin ich diesem Volk zum Herrn gesetzt? Bin ich einer, der seinen Willen in die Ketten eines Planes schmiedet, oder anderen ein Netz von Berechnungen spinnt?" Und die von ihm erwartete That bleibt aus.

Es ist nicht, daß er feige vor der That zurückschreckt. Er ahnt wohl sein Schicksal, wenn er noch, bevor er nach Jerusalem kommt, den Ausspruch thut, daß er mit seinem Leibe dem Kommenden den Weg bereite. Er hat gegen die Priester gepredigt und meint, sie könnten ihre Häscher nach ihm aussenden. Auch sein späterer Ausspruch: „Ich diene dem Leben und Gefahr stand nie auf meinem Wege," spricht dagegen. Sein Eifer ist nicht erloschen. Er bricht immer von neuem aus, sobald sich Gelegenheit bietet. Endlich darf man auch nicht annehmen, daß er den Augenblick zur That noch nicht für gekommen erachte. Nein, weiter als er gegangen ist, hat Johannes gar nicht gehen wollen. Die That kommt nach seiner Überzeugung einem anderen zu; dem, der diesem Volk zum Herrn gesetzt ist, dem Hirten, der seine Schafe durch Dornen oder Blumen treiben mag, der den Weg weiß, den er selbst nicht sieht, dem Messias. Er, Johannes, sei nur die Stimme eines Predigers in der Wüste. Dazu sei er gesetzt.

Dieser Vorgang beleuchtet aufs Schärfste das Wesen des Täufers. Er erklärt zugleich sein ganzes ferneres Verhalten, sowie sein schließliches Verhängnis. So bricht sein Zorn aus gegen das Otterngezücht der Pharisäer, als sie versuchend an ihn herantreten; aber als sie die Frage an ihn richten, ob der,

von dem er sage, daß er kommen solle, ihm das Recht gegeben habe, sie zu schelten, muß er schweigen. Er verleugnet ihn nicht; er ist aber irre an ihm geworden und irre an sich.

Als er gezwungen wird, seinen Standpunkt zum Gesetz klar zu legen, ist es wiederum kennzeichnend, wie es geschieht. Voll Mitleid und Empörung hat er gesehen, wie das Volk durch das Gesetz geknechtet und durch widersinnige Bestimmungen desselben gequält wird; aber als der Pharisäer ihn beschuldigt, daß er das Gesetz hasse, tritt er ihm voll Empörung mit seinem „Du lügst“ entgegen.

Er haßt die Pharisäer, weil sie sich mit ihrer Scheinheiligkeit brüsten, und weil sie es sind, die das Volk mit dem Gesetz knechten und in den Staub drücken; aber worin das Unrecht ihrer Handlungsweise besteht, vermag er nicht zu sagen, weil er die Grenzen nicht kennt, wo in dem Gesetz die Gebote Gottes aufhören und das thörichte Menschenwerk beginnt.

Johannes zeigt sich also als der Schwärmer, der mit seinem ehrlichen Herzen die bestehenden Übelstände aufs Tiefste empfindet, der diesen Empfindungen mit flammenden Worten Ausdruck zu geben weiß, der es aber auch bei der Empfindung bewenden läßt und sich nicht durchringen kann zur Klarheit der Idee und dem aus ihr entspringenden fest umgrenzten Willen. Ganz befangen in den ererbten Vorstellungen seiner Zeit und seines Volkes, seufzt er mit ihm unter der Last des Gesetzes und muß es dennoch in dem Kreis seiner Vorstellungen als das Heiligste und Höchste gelten lassen, was diesem Volk gegeben sei.

Es ist nur natürlich, daß einem solchen Mann, der überdies von einer tiefen Sehnsucht nach dem Erlöser und seinen Offenbarungen erfüllt ist, die Worte Simons des Galiläers: „Höher denn Gesetz und Opfer ist die Liebe,“ so gewaltigen Eindruck machen. Er nennt sie in charakteristischer Weise ein Wissen des Herzens, stellt sie also über den Wert eines Glaubens=

satzes, oder einer These des reinen Verstandes oder reinen Gefühls. Er findet sie einfältig und fürchterlich zugleich.

Es graut ihm davor, weil die Lehre etwas ganz ungeahnt Neues ist, weil das alte Heiligtum des Gesetzes, für das er die Ehrfurcht mit der Muttermilch eingesogen hat, von seiner Höhe herabgestürzt wird; weil der Zorn Jehovas droht; weil sie das Bild seines künftigen Königs der Juden, der richten, strafen, zerstampfen und zermalmen sollte, ins Wanken bringt; und weil sie das ganze Gebilde seines Glaubens, seiner Lehre und seiner Hoffnung hinwegfegt. Er wägt und wälzt die Worte von jetzt ab unablässig in Geist und Herzen und ist so hingenommen von ihnen, daß alles um ihn her versinkt, als wäre es nicht vorhanden: „Höher denn Gesetz und Opfer ist die Liebe, sagte er nicht, die Liebe?“

Ja, die Liebe. Sie tritt in den folgenden Geschehnissen in allerlei Gestalt an Johannes heran. Zunächst, ohne daß ihr Name genannt wird, in der Person der Salome. Brünstig, lüstern, verlangend umschmeichelt und umwirbt ihn das junge Mädchen und verlangt nach seiner Liebe. Der weltabgestorbene Mann versteht sie kaum, geschweige daß er berührt wird von dem, was sie begehrt und ihm bietet. So taucht der Schwan im Wasser unter, und kein Tropfen bleibt an seinem Gefieder haften. Johannes Seele ist so voll von dem, der da kommen soll, daß er ihn diesem sündigen Geschöpf in einem Atemzug mit ihrem Bilde von dem König nennt, mit dem sie als Sonne einen Bund machen möchte.

Sodann spricht ihm Herodias von Liebe. Von der Liebe, um deren willen die Menschen leben und sterben. Endlich macht ihm Jael, das Weib seines Jüngers Josaphat, den Vorwurf, er habe ihr die Liebe ihres Mannes genommen und an sich gerissen. Wo auch nur das Wort fällt, gleichgültig in welchem Zusammenhang, zeigt es, wie Johannes den Ausspruch des Galiläers in seinem Geist umherwirft, ohne damit fertig

zu werden. Er hat die Liebe nie so hoch geschätzt. Denn was nennen denn die Menschen Liebe? Das Gewand, in das die Sünde sich vornehmlich kleidet, das, was an ihnen sich duckt, weil es klein ist, und was sich verbergen muß, weil es niedrig ist: Die Lüsternheit, die Sinnenlust und Geilheit, alle die Übel, vor denen er in die Einsamkeit der Wüste geflohen war. Und dennoch, dem Galiläer war es nicht Lästerung, Anbetung war es ihm, wenn er sagte: „Höher denn Gesetz und Opfer ist die Liebe."

Zu dem Ausspruch des Galiläers tritt bald noch ein anderer hinzu, um die Wandlung in dem Eiferer Johannes hervorzubringen. Gerade von dem Weibe, das er am tiefsten haßt, von Herodias hört er Wahrheiten, die ihm neue Zweifel an seinem Amt und an seiner Lehre in die Seele senken. „Wer sich vermessen will, über Menschen ein Richter zu sein," so sagt sie, „der muß Teil haben an ihrem Thun und menschlich sein unter Menschen." Das ist eine Wahrheit, die sich ohne weiteres begreift, und sie hat Johannes betroffen gemacht. In dem späteren Beisammensein mit seinen Jüngern tritt die Erkenntnis hinzu. Vor zwei Jahren hat Josaphat die Taufe bei ihm genommen, und er weiß es nicht. Josaphat ist stets bei ihm gewesen, und er fragt ihn, ob er oft gekommen sei. Er weiß nicht, daß Josaphat ein Schuhflicker ist und daß Kinder nach Brot schreien. Was ihm Herodias gesagt hat, er kenne die Menschen nicht, jetzt glaubt er es ihr fast. Er sieht, daß er nur sich selbst kennt. Er sieht, daß er der Grübler, der Träumer gewesen ist, der von der Wirklichkeit um ihn herum gar nicht berührt worden ist.

Er ist nach Jerusalem gekommen, um zu lehren und zu richten, und nun ist seine Berührung mit den Menschen wie ein Gericht über ihn und eine Lehre. Wenn er bei der schlichtesten Lebenswahrheit betroffen und auf den Mund geschlagen dasteht, möchte man mit Herodias sagen: „Ich hätte

dich für stolzer gehalten und deine Einsamkeit für reicher." Er selbst fühlt ähnlich, wenn er sagt: „Wäret ihr zu mir gekommen in meine Wüste, so hätte ich euch den gewiesen, der da Speise bringen soll den Hungernden, hier bin ich arm," oder wenn ihm der Glaube weh thut, der leuchtend zu ihm aufschaut, weil er glaubt. Der kurze Wortwechsel zwischen ihm und Jael ist in dieser Hinsicht charakteristisch. Sie hat von der Liebe ihres Mannes gesprochen, die er ihr genommen habe, und seine Antwort lautet: „Bist du auch eine von denen, die da sagen: höher denn Gesetz und Opfer ist die Liebe?" Jael antwortet ganz richtig: „Das habe ich nicht gesagt;" und darauf Johannes: „Aber in deinem Herzen denkst du es." Es ist also, als ob Johannes argwöhnt, daß jenes Wissen, einfältig und fürchterlich, bereits Eigentum des Volkes geworden sei, während es ihm selbst in seiner Wüste unbekannt und fremd blieb. Auch die spätere Stelle deutet darauf. „Ihr Menschenkinder, es ist ein Rauschen in euren Seelen wie von vielerlei Wassern, klar und trübe. Ich soll sie alle zum Strome sammeln und mir ist, als ertrinke ich darin."

Allmählich ist Johannes so sehr irre an sich geworden, daß er schon nicht mehr wagt, den Namen dessen auszusprechen, den er verkündet hat. „Lieben wollt ich euch nicht," so sagt er, „richten wollt ich euch im Namen dessen — in wessen Namen? wißt ihr es nicht?" —

Das ringt sich wie ein Schmerzensschrei aus seiner Brust. Er hat ihn ganz verloren, den er verkündet hat, und die Sehnsucht nach ihm, das heiße Verlangen, von ihm und seiner Lehre zu hören, erfüllt ganz seine Seele. Er hört und sieht kaum, was um ihn her vorgeht; die brennende Frage, was gegen Herodias geschehen solle, die nun entschieden werden muß, ehe das tempelschänderische Unternehmen ausgeführt wird, rauscht an seinen Ohren vorüber. Und als er erfährt, daß der Galiläer, den er hat suchen lassen, getötet ist, stürmt er hinaus, um

von andern Galiläern, die vor dem Tempel lagern, zu erfahren, was jener ihm nicht mehr berichten kann.

Vor dem Tempel vollendet sich nun, was bisher in ihm vorbereitet wurde. Er trifft die Bettlerin Mesulemeth, die dort Tag und Nacht auf das Wiederkommen des Erlösers harrt. Mit Verwunderung erfüllt es Johannes, von ihr zu hören, daß der Heiland schon einmal dagewesen sei. Durch ihren Glauben wird er in seinen eigenen Hoffnungen bestärkt. Durch die gleichartige Stimmung der armen Bettlerin wird er so angeregt, daß er nochmals auf seine frühere Vorstellung vom kommenden König der Juden zurückgreift. Er schildert ihn der Armen als mit Schwert und goldenem Panzer angethan. Da trifft ihn der herbe Schmerz, daß er von dieser Geringsten seines Volkes als ein falscher Prophet bezeichnet wird. Sie will seine Verheißung nicht. Den er schildert, das ist nicht die Sehnsucht der Armen. „Geh fort, Fremdling," sagt sie, „du vergreifst dich an meinem bißchen Hoffnung!"

Und nun erfährt er von den schlichten Fischersleuten aus Galiläa die Hauptsätze der Lehre des Jesus von Nazareth, der seine Heilungen und Wunder auch am Sabbath verrichtet, der mit den Zöllnern und Sündern sitzt und Feste feiert, der zu den Geringen und Niedrigen hinabsteigt und lehrt: „Liebe deine Feinde, segne, die dir fluchen, bitte für die, die dich verfolgen."

Herodias hatte ihm gesagt, daß wer über Menschen richten wolle, Teil haben müsse an ihrem Thun und menschlich sein unter Menschen. Das that also der Jesus von Nazareth, und er, Johannes, hatte sich vor den Menschen in seine Wüste zurückgezogen und hatte sie züchtigen wollen mit eisernen Ruten. „Das Bild meines Königs, leuchtend im Glanz des Cherubim — wo ist es," ruft Johannes aus, „wo ist der Regenbogen, siebenfarbig, über seinem Haupt? Sieben Fackeln brannten vor seinem Stuhl — ich sehe sie nicht mehr."

Zugleich mit den inneren Umwälzungen, die somit in Johannes hervorgerufen werden, vollendet sich auch sein äußeres Schicksal.

Von den Glaubenssätzen der neuen Lehre erfüllt und niedergedrückt von der wuchtigen Schwere derselben, ist Johannes in dem Augenblick, da Herodes mit Herodias vor dem Tempel erscheint, nur ein Werkzeug in den Händen derer, die er vordem gegen die beiden aufgewiegelt hat. Wie ein Traumbefangener läßt er sich den Stein, den er als Erster auf sie werfen soll, in die Hände drücken, und wie in traumbefangener Erinnerung an etwas vordem Gewolltes erhebt er den Stein gegen sie. Da — „liebet eure Feinde" — die neue Lehre tritt vor seine Seele — und der Stein fällt aus seiner Hand.

Er wird gefesselt und gefangen, und Herodes steigt mit seinem Weibe die Stufen des Tempels empor.

Johannes wird als Gefangener des Herodes nach Galiläa geschleppt. Wir sehen ihn dort zwar in sich zusammengebrochen aber erhaben in seinem Leid über den Spott, die Drohungen und Verlockungen der Mächtigen. Das äußere Leid seiner Gefangenschaft, seine Ketten fühlt er nicht; nur die Bitterkeit, daß er Falsches gelehrt hat, frißt an seinem Innern.

Herodes sucht ihn für sich zu gewinnen. In seinem Gespräch mit ihm flackert der Geist des Täufers noch einmal auf. Als er auch Herodes von einem König der Juden, der da kommen soll, reden hört, frägt er mit Lebhaftigkeit, wer das sei, um von Herodes mit seinen eigenen Worten verspottet zu werden.

Nach Herodes tritt Salome aufs Neue versuchend an ihn heran. Ihre Verlockungen machen ebensowenig einen Eindruck auf ihn, wie diejenigen des Herodes.

Die ganze Außenwelt gewinnt nicht die geringste Bedeutung gegenüber dem, was in seinem Innern vorgeht. Er kann die neue Lehre nicht verarbeiten, sie fügt sich so schwer in seine

Denkungsart, daß er verzagen muß: „Er, der da kommen soll, brauchte meiner nicht, darum stieß er mich hinab!"

Endlich im Gespräch mit seinen Jüngern geht der Geist ihm auf, und erschließt sich sein Herz. Er glaubt, ein Flügelrauschen zu vernehmen und hört Flüstern ringsum. Seine Seele öffnet sich: „Ich bin bereit, den Segen zu empfangen von der Höhe." Über den Bergen vermeint er ein liebliches Licht zu erblicken, und in ihm selbst dämmert der Sinn von jenem Widersinn, der in den Worten lag: „Liebet eure Feinde." Er glaubt ihn dahin zu verstehen, daß nur der die Welt erlösen könne, der ihr ein Unerreichbares, ein höchstes Ideal als Gabe reichen könne. Der wird sie erheben und aufwärts führen, wie er es gern gethan hätte. Mit Richten und Strafen wird sie nur tiefer sinken und knechtischer werden. Sein Herz, das er allem Irdischen verschlossen hatte, wird warm und weich. Die Treue seiner Jünger thut ihm wohl: „Laßt mich eure Hände fassen, mich dünkt, ich liebe euch!"

So ist er bereitet, sein Schicksal zu vollenden. Doch seiner Sehnsucht fehlt noch die Erfüllung. Da kehren in dem Augenblick, wo er dem Henker überliefert werden soll, die Jünger zurück, die er zu Jesus von Nazareth gesandt hat, um ihn zu fragen, ob er es sei, der da kommen solle. Sie verkünden ihm nach Jesu Gebot, was sie gesehen haben: „Die Blinden sehen, die Lahmen gehen, die Aussätzigen werden rein, die Tauben hören, die Toten stehen auf, und den Armen wird das Evangelium gepredigt."

An das Wort, „selig ist, der sich nicht an mir ärgert," knüpft Johannes noch einmal einen Rückblick auf seine Lehre: Wie er Christus nicht erkannt und Falsches gelehrt habe. Aber trotzdem ist sein Scheiden Seligkeit; seine Sehnsucht hat sich erfüllt: Christ ist gekommen. —

Die Charakterzüge des Johannes müssen sich in der gegebenen Ordnung leichter zu einem abgeschlossenen und klaren Bilde vereinigen, als in der Reihenfolge, in welcher sie das Drama zu geben im stande war. Alle scheinbaren Widersprüche sind beseitigt, und das Befremdliche in dem Charakter ist verschwunden. Es ist damit erwiesen, daß weder Andacht noch eine gläubige Hingebung erforderlich ist, den Propheten zu verstehen, sondern nur eine gewisse Ordnung der Eindrücke, die wir von ihm empfangen. Es ist nicht nötig gewesen, dem was die Dichtung selbst giebt, irgend etwas hinzuzufügen, und alle Kritik wird sich auf den Vorwurf beschränken müssen, daß der Dichter es dem Leser oder Beschauer erschwert hat, diese Ordnung selbst vorzunehmen.

Ganz anders verhält es sich mit dem Helden der „Drei Reiherfedern“. Das gleiche Verfahren würde nicht das gleiche Resultat erzielen.

Kritik des Wittecharakters.

Eine Darstellung des Menschen Witte ist nur möglich, wenn man einerseits einen wesentlichen Teil seiner Äußerungen, sowie derjenigen der Dichtung überhaupt, unbeachtet läßt und andrerseits mit der eigenen Erfindungsgabe eintritt, wo die Zeichnung des Dichters Lücken läßt. Was bei einem solchen Verfahren zuwege kommt, wird sich natürlich niemals mit demjenigen decken, was uns der Dichter gegeben hat.

Einen Menschen verstehen, heißt, seine Thaten durch seinen Charakter und umgekehrt seinen Charakter durch seine Thaten erklärt finden. Da, wo die Person gestört oder unfrei ist, wagen wir keinen Schluß von dem einen auf das andere zu ziehen. Den Irrsinnigen machen wir für eine böse That nicht verantwortlich,

und wer im Zustand des Rausches oder der Hypnose ein Verbrechen beginge, würde nicht als Thäter verurteilt werden. Was man aber vor unserer so wunderbar „aufgeklärten“ Zeit unter einem Zauber verstanden hat, fällt in die gleiche Kategorie. Witte steht unter einem solchen Zauber, also gilt der Satz auch von ihm. Wir sind genötigt, sein Thun und Lassen auf diesen Zauber zurückzuführen, nicht aber auf seinen Charakter. Wäre also eine Charakteristik überhaupt möglich, wäre sie doch überflüssig.

Denkt man den Zauber hinweg, ist Witte eine problematische Natur.

Goethe sagt: „Es giebt problematische Naturen, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden, und denen keine genug thut. Daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß verzehrt.“ Fr. Spielhagen, der auf diesen Ausspruch aufmerksam gemacht hat, zerlegt den Gedanken ausführlich in seinem „Finder und Erfinder“. Er sagt, das Problem bestünde darin, daß ein Mensch, „der von der Natur auf das Glücklichste veranlagt, trotzdem sein Sinnen und Streben entschieden auf das Gute gerichtet ist, dennoch zu Grunde geht, weil er sich nicht zu beschränken weiß und zu spät zu der Einsicht kommt, daß das begeistertste Ringen nach idealen Zielen nicht nur ohne Erfolg bleibt, sondern für den Ringenden verderblich werden muß, sobald er die Bedingungen unserer irdischen Existenz nicht anerkennen will, vielmehr: seiner Natur nach, die ihn fortwährend ins Maßlose treibt, nicht anerkennen kann. Solchen Menschen genügt schlechterdings nichts, sie sich selbst am allerwenigsten.“ . .

Der Begriff der problematischen Natur kann jedoch nur dazu dienen, die Species des Wittecharakters festzustellen. Trotz aller Umschreibungen führt er die Menschen dieser Art unserem Verständnis nicht näher. Er besagt ausdrücklich, daß uns in

ihnen ein Problem, also etwas Unaufgelöstes gegeben sei, und damit müßten wir uns genügen lassen.

In sehr geistreicher Weise hat Freiherr v. Berger in seinem Hamburger Vortrag*) über den Wittecharakter philosophiert. Er skizzierte dem Zuhörer naheliegende, aus dem täglichen Leben herausgegriffene Erscheinungen und stellte sie in Parallele zum Wittecharakter; z. B. einen Mann, der in seiner Jugend das Ideal verfolgte, dereinst ein Lehrer der Menschheit zu werden, der aber durch sein Schicksal in einer kleinen Dorfgemeinde als Schulmeister festgehalten wurde. Wie dieser Mann, trotzdem er in seinem Wirkungskreis Höchstes leiste und die Liebe und Verehrung seiner Schüler und Gemeindegenossen in reichstem Maß genieße, von der Wirklichkeit nicht befriedigt werden könne, weil er immer an den ehedem erträumten größeren Wirkungskreis denke: Ebenso könne auch Witte nicht befriedigt werden, weil ihm immer sein höheres Ziel vor der Seele stehe.

Baron Berger hat damit auf einen ähnlichen Zug in Witte verwiesen, aber auch auf einen Mangel in der Zeichnung desselben aufmerksam gemacht. In der Schilderung des Schulmeisters war ein klares, deutliches Bild des Ideals, welches er erstrebte, neben dasjenige der Wirklichkeit gestellt, in der er lebte. Man begriff sofort, daß der Mann Ursache hatte, die Wirklichkeit gering zu schätzen und verstand sein Streben nach dem Ideal. Das ist jedoch bei Witte keineswegs der Fall.

Sein Ideal besteht in zwei Dingen, in dem Besitz eines edlen Weibes und in der Verrichtung großer Thaten. Zu letzteren ist ihm in der Königsburg von Samland hinreichend Gelegenheit gegeben. Ein schönes, hohes, edles Weib zu beschützen, ein Land von seinem Bedränger befreien, eine Königskrone erwerben, ein Volk zu den höchsten Höhen des Glücks

*) Abgedruckt: „Hamburger Nachrichten" v. 5. Nov. 1899.

emporführen, ich wüßte nicht, was für eine Großthat ersonnen werden könnte, die für Witte höher stünde als diese.

Das begehrte Weib wird ihm in der Königin zu teil. Sie ist mit allen, von ihm gewünschten Gaben ausgestattet. Sein Ideal und die Wirklichkeit decken sich also so vollkommen, daß ein Unterschied, wie bei jenem Schulmeister, gar nicht zu entdecken ist. Daß er nach einem Weibe von den Riesendimensionen, wie es durch den Zauber der Begräbnisfrau am Himmel erscheint, streben sollte, ist vernünftigerweise nicht denkbar. Was könnte wohl der kleine Witte mit einem Weibe wollen, das mit den Wolken verwächst und bis an die Sterne reicht! Wenn ich es trotzdem annehmen soll, liegt darin eine Zumutung an meinen Verstand, gegen die ich protestieren muß.

Witte kann nur in ganz vagen Ausdrücken von seinem Ziel, von seiner Sehnsucht in die graue Ferne reden, und daß sein Weg dahin verweht sei. Was er erstrebt, ist so ausgesprochen eine leere Wahnvorstellung, daß weder Vernunft, Verstand, noch Phantasie befähigt sind, es ihm nachzudenken. —

Die Verehrer des Dichters haben Witte mit Faust, Hamlet, Meister von Palmyra 2c. verglichen. Der Dichter habe mit der Anlage des Stückes „auf ein Höheres hinaus gewollt."

Die Berechtigung solcher Vergleiche ist von anderer Seite schon mehr oder minder glücklich bestritten worden. Faust z. B. wird im allgemeinen durch seinen Durst nach Wissen, durch seine Sehnsucht bestimmt, die Grenzen zu überschreiten, die unserer Erkenntnis gezogen sind. Er bringt also ein Verlangen zum Ausdruck, das wir alle, soweit wir denkende Menschen sind, empfinden, oder doch nachempfinden müssen. Thatsächlich glaubt jeder Primaner, der den „Faust" liest, die Dichtung sei der Ausdruck seines eigenen Tiefinnern. Ihm, der so viel lernen muß, liegt der Wunsch, alles zu wissen, ja auch am nächsten; warmherzig fühlt er mit dem Helden und denkt, er selbst sei Faust.

Das wird mit Witte nie der Fall sein. Wir haben es bei ihm im günstigsten Fall mit einem Durst nach Gaben zu thun, die ihm ermöglichen sollen, etwas zu leisten, also mit einem Durst nach einem Können oder Vermögen. Ein solches Verlangen ist aber stets spezifisch individuell, es ist abhängig von einer Neigung des Individuums, nicht aber von einem Defekt der menschlichen Natur überhaupt. Es ist ein Defekt, daß wir nicht erkennen können, was uns umgiebt, was als Natur, Welt, Gott an uns herantritt; auf ihm baut sich der „Faust" auf. Es ist ein Defekt, daß wir in sich widersprechenden Obliegenheiten nicht mit Sicherheit wissen, was recht sei zu thun; er kommt im „Hamlet" zum Ausdruck. Und es ist ein Defekt, daß wir — auch wenn es uns gegeben wäre — nicht ewig leben können; auf ihm ruht der „Meister von Palmyra". Ich kann, nein ich muß sogar den einen wie den anderen nachempfinden, weil ich an jedem der genannten Defekte meiner menschlichen Natur zufolge partizipiere. Aber was Hinz und Kunz und Witte sich etwa wünschen zu besitzen, zu können, zu sein, das brauche ich ihnen keineswegs nachzuwünschen. Und nun kommt hinzu, daß Witte selbst nicht weiß, was er will oder es uns doch nicht sagen kann und darf. Zufolge dieses Umstandes ist er — das wollen und müssen wir zugeben — zwar ein Mann mit formal hohem Wollen aber mit leerem Kopf, weshalb weder ein Faust noch ein Hamlet, noch sonst eine jener berühmten Größen aus ihm herauskommt. —

Formen der „Reiherfedern".

Man ist zu jenen Vergleichen gekommen, weil man in den vielen dunklen Stellen der Dichtung, insbesondere in manchen Aussprüchen des Helden Witte eine ganz besondere Gedanken-

tiefe oder bewunderungswürdigen Tiefsinn gefunden zu haben glaubt. Ich habe allen Respekt vor dem scharfen und konsequenten Denker Sudermann und werde noch Gelegenheit haben, auf die außergewöhnliche Gedankenarbeit, die uns in den „Reiherfedern" vorliegt, aufmerksam zu machen; aber ich kann in den dunklen Stellen weder Gedankentiefe noch etwa tiefsinnige Weisheit finden. Wer ehrlich ist, wird bei ihnen einfach erklären, das verstehe ich nicht. Wir wollen eine Probe anstellen.

Jedem Leser der „Reiherfedern" ist die Stelle aufgefallen:

> Was ist ein Weib? Ein Fall und eine Schwere,
> Ein Dunkel und ein Diebstahl fremden Lichts,
> Ein süßes Locken in die ew'ge Leere,
> Ein Lächeln ohne Sinn und ein Geschrei um nichts.

Wenn ich den Satz zerlege, kann ich zur Not noch verstehen: Ein Weib ist ein Dunkel; insofern das Weib nach der Behauptung so vieler klassischer Zeugen uns ewig unerklärlich bleibt. Ein Weib ist ein süßes Locken, erfährt schon dadurch eine Einschränkung, daß es ein Geschmacksurteil ist. Das schöne liebreizende Weib, jawohl, das ist ein süßes Locken; aber eine „alte verschrumpfelte Hexe"? — Und doch ist sie auch ein Weib. Und das „Ewig Leere?" — Mancher hat doch recht viel im Weibe, nicht wahr? Wo ich aber endlich in den Sätzen: Das Weib ist ein Fall, das Weib ist eine Schwere, das Weib ist ein Diebstahl fremden Lichts, das Weib ist ein Geschrei um nichts, den Tiefsinn finden soll, ist mir unerklärlich. Ich kann in ihnen für „Weib" ebensogut alles andere setzen, was außer seinem Dasein ein bißchen Gewicht hat und die Fähigkeit besitzt, sich irgendwie zu äußern.

Es leuchtet ein, daß in all den eingeschlagenen Richtungen nicht der Weg zu suchen ist, der uns zu einem Verständnis der „Drei Reiherfedern" führt.

Damit ist jedoch „der Möglichkeiten weite Bahn" noch nicht erschöpft. Es ist ja denkbar, daß z. B. durch das ganze

Stück hindurch, selbst da, wo es uns leibhaftig verkörpert entgegentritt, etwas ganz anderes unter Weib gedacht wird, als das femininum des homo sapiens; und dann läge in den angeführten Versen lediglich das Gedankenspiel des Rätsels. Das bringt uns auf die Form, in welche der Dichter seine Gedanken gegossen hat. —

Wir sind's gewiß in vielen Dingen,
Im Tode sind wir's nimmermehr;
Die sind's, die wir zu Grabe bringen,
Und eben diese sind's nicht mehr.
Denn, weil wir leben, sind wir's eben
Von Geist und Angesicht;
Und weil wir leben, sind wir's eben
Zur Zeit noch nicht.

Das klingt auch wunderbar tiefsinnig; aber Schleiermacher würde sich entschieden dagegen gewehrt haben, wenn das Rätsel so bezeichnet worden wäre. Er nahm das Wort „verschieden“, das ihm in seiner Anwendung auf die Verstorbenen aufgefallen sein mochte, und ließ darüber seine Gedanken spielen. Könnte Sudermann es nicht ebenso gemacht haben?

Nun kann ich in dem angeführten Schleiermacherschen Rätsel für den ersten Vers eine beliebige Lösung setzen; z. B. geschickt; wir sind's gewiß in vielen Dingen; das stimmt; aber für alle folgenden Zeilen stimmt die Lösung nicht. Das Ganze hat nur den einen Sinn „verschieden“ oder überhaupt keinen.

Es folgt daraus, daß, wenn wir es in den dunklen Stellen der „Reiherfedern“ gleichfalls mit dem Rätsel, oder doch Rätselähnlichem zu thun haben, ihr Sinn nur einer sein kann. Die von anderen behauptete Vieldeutigkeit dieser Stellen fällt fort.

Wie des Dichters Gedanken, so erhalten auch seine Menschen in den „Reiherfedern“ eine von dem Hergebrachten abweichende Form und Bedeutung.

Lorbaß z. B. ist in einer dunkelroten Julinacht ge-

boren. Das ist schon absonderlich. Er geht quer durch Felsen hindurch. Das hat noch kein Mensch fertig gebracht. Er steht seinem Liebling cherubgleich zur Seite, und, was sein größtes Kunststück ist, er sitzt als Würger fest in der Seele seines Herrn. Wie? Der gute Lorbaß, der brave Geselle, der Prachtskerl, an dem man so viel Freude hatte? Jawohl, bitte nur nachzulesen! Er sagt es selbst, wenn er sich dem Publikum vorstellt. „Ich," sagt er, macht einen Gedankenstrich und schließt, „der Mann."

Es klingt ein bißchen wie Spott, dieses „der Mann," wie Spott auf diejenigen, die alle seine Behauptungen an ihren Ohren vorüberrauschen ließen und doch nur den Mann in ihm sahen, den Diener eines Prinzen Witte.

Wenn der Maler den Herbst in Gestalt einer männlichen Figur darstellen will, giebt er ihr irgend welche Merkmale als Attribute. Aus ihnen schließt der Beschauer auf die Idee, welche die Gestalt verkörpern soll. Ohne die Attribute wäre sie eben nur eine männliche Gestalt. Ebenso giebt Sudermann seinen Gestalten Attribute in Form von Aussprüchen, Behauptungen und dergleichen, die außerhalb des Rahmens der Menschengestalt liegen, wie die Behauptungen des Lorbaß. Aus ihnen müssen wir auf die Idee schließen, deren Personifikation sie sein sollen.

Die Personen der „Reiherfedern" haben eine allegorische Bedeutung, die aber wieder, wie die Lösung des Rätsels, nur eine sein kann.

M. Lorenz, der die „Reiherfedern" mit Hilfe philosophischer Betrachtungen zu deuten versucht, lenkt die Aufmerksamkeit auf das Symbolische der Dichtung. Das Symbol ist die dritte Form, deren sich Sudermann bedient. Ohne Zweifel hat jede der drei Federn, die Witte von der Nordlandsinsel heimbringt, symbolische Bedeutung.

Nach diesen Anmerkungen wäre der Weg zur Entzifferung

der „Reiherfedern“ bestimmt vorgeschrieben. Wir dürfen uns aber die Schwierigkeiten desselben nicht verhehlen.

Man kann für eine Idee vielerlei Bilder erfinden und umgekehrt in ein und dasselbe Bild die verschiedensten Ideen hineinlegen. Kein Bild, auch nicht das bestgewählte, deckt die Idee, welche es darstellen soll, vollständig; oder umgekehrt, das Bild ist so vieldeutig, daß keine Idee, auf jeden Fall kein Begriff, der als solcher immer scharf umgrenzt ist, tauglich erscheint, seinen Sinn wiederzugeben. Da nun einerseits der Dichter je nach Zweck und Bedarf sein Bild vielleicht hat variieren müssen und andrerseits, die Auslegung nur mit Begriffen und nicht wiederum mit Bildern operieren darf, so sind für denjenigen, der sich abmüht, den Dichter zu verstehen, tausend Möglichkeiten vorhanden, sich auf seinem Gedankenweg zu verirren.

Lorenz schreibt*): „Symbolisch sind nach Hegel solche Gestalten, welche nicht in dem Sinn, den sie durch ihre unmittelbare Existenz ausdrücken, sondern in einem weiteren und allgemeineren Sinn genommen werden. Das Symbolische ist darum da zu finden, wo sich der menschliche Geist noch nicht klar und durchsichtig geworden ist, sich aus dem Natürlichen noch nicht zu freier Menschlichkeit durchgerungen hat und sich daher auch in keine klare Form hinein bilden kann; sondern wo dieser menschliche Geist, da er es eben noch zu keinem wahrhaft konkreten Dasein gebracht hat, seine abstrakten Allgemeinheiten in vorgefundene Gestalten hineinzwingt.“

Der Satz läßt sich Wort für Wort auch auf die Allegorie anwenden und weist gleichfalls auf die Schwierigkeit der Deutung hin. Doch ein Anhalt ist gegeben.

Er besteht in der Voraussetzung, daß der Dichter die Bilder, welche er aufstellt, in eine Art System zu einander gebracht hat, so daß sie sich gegenseitig ergänzen, vollenden oder bedingen,

*) Lorenz: Litteratur am Jahrhundert-Ende, p. 221.

wie die Glieder eines Organismus. Etwa so, daß, wenn die Königin von Samland, wie die Kritik meint, das Glück sei, gefolgert werden müsse, daß Witte — lassen Sie uns nur ganz trivial sein — ein Glücksritter sei u. s. w.

Stoffgebiet der „Reiherfedern“.

Die Lösung der Sudermannschen Rätsel wird am leichtesten bewerkstelligt, wenn zunächst das Stoffgebiet der „Reiherfedern“ festgestellt wird. Es fragt sich nur, ob es hierfür genügend Anhaltspunkte giebt. Ich sehe sie in den Zügen, die ganz abgesehen von Zauber und problematischer Natur nicht in dem Charakterbild des Witte unterzubringen sind.

Zunächst etwas rein Äußerliches.

Witte ist in einem Alter aus Gotland geflohen, in welchem er nicht befähigt gewesen wäre, gegen den älteren Stiefbruder anzukämpfen. Lorbaß sagt, daß er ein Knabe, zu weich gewesen sei. Nach der Flucht ist Witte ein Jahr mit Lorbaß auf dem Meer umhergetrieben, zwei Jahre braucht er zur Fahrt nach der Nordlandsinsel und ein Jahr währt seine Verbindung mit der Königin. Legt man hiernach seine Flucht z. B. in sein 18. Lebensjahr, dann dürfte er doch mit 22 ½ Jahren nicht wohl von seines Daseins Mitte sprechen, wie es geschieht, und noch weniger nach 15 Jahren, also mit 37 Jahren schon der angegraute, abgemagerte, fahle Alte und am Ende seiner Kräfte sein. Dagegen darf der 40jährige Dichter Sudermann recht wohl von seines Daseins Mitte sprechen und die Grenze für seine fernere Schaffensfähigkeit an das Ende von weiteren 15 Jahren verlegen. — —

Bei seiner Begegnung mit Widwolf spricht Witte von dem Schicksal, das er sich erwählte und das ihm zum Zeichen ohn=

mächtiger Schande geworden sei. Daraus läßt sich nichts machen. Zunächst, weil es mit den Thatsachen nicht übereinstimmt; denn Witte hat gar nicht vor einer Wahl gestanden, als er sein Vaterland und sein Anrecht auf den Thron seiner Väter aufgab, sondern ist einem Zwang gewichen; auch ist es ihm nicht zum Zeichen ohnmächtiger Schande geworden, denn er kehrt als „Sieggewohnter“, „Siegestoller“, wie er selbst sagt, von einem Abenteuer, das noch kein anderer bestanden hat und mit einer Beute zurück, die ihm die Erfüllung seiner heißesten und höchsten Wünsche verspricht. Sodann aber, weil man sich sein Schicksal überhaupt nicht wählt, da es über jeder Wahl steht; weil es niemand zur Schande gereicht, da niemand dafür verantwortlich gemacht werden kann.

Der Satz erhält nur Sinn, wenn wir statt Schicksal das Wort Beruf setzen und statt Witte den Dichter.

Der Beruf des Dichters schließt ein Gottesgnadentum in sich; er kann nicht erlernt werden, sondern muß gegeben sein. Wer ihn erwählt, muß durch die That beweisen, daß er der Gottbegnadete in Wirklichkeit ist. Aber, wie den meisten jungen Dichtern, ist es auch Sudermann ergangen. Seine ersten Veröffentlichungen haben kaum Beachtung gefunden. Es ist genugsam bekannt, mit welchen Leiden für den jungen Dichter solche Erfahrungen verbunden sind. Wie wir ihn ohne Empfindsamkeit und Ehrgeiz gar nicht zu denken vermögen, so begreifen wir auch, wie ihm nicht nur der Mißerfolg, sondern gleich sein Beruf und sogar die Wahl seines Berufes „zum Zeichen ohnmächtiger Schande“ ward. — —

Witte behauptet, Widwolf habe ihm seine Jugend „zerbrochen“. Das stimmt gleichfalls nicht mit den Thatsachen überein. Der weiche junge Prinz hat sich innerhalb eines Jahres zum stärksten Recken entwickelt. Wie er der Begräbnisfrau entgegentritt, wie er seine Forderung nach dem schönsten Weibe geltend macht, wie er sich mit feurigem Ungestüm in das

gefahrvolle Abenteuer stürzt, und wie er es, allein auf seine nimmermüde Thatkraft gestellt, erfolgreich besteht, verrät er Jugendkraft, Jugendmut und Jugendsinn in ungebrochener Stärke. Vielleicht verweist aber auch diese Stelle auf den Dichter, wenn wir aus seinem eigenen Zeugnis feststellen können, was wir uns unter Jugend denken sollen.

In der Rede,*) die Sudermann auf dem litterarischen Kongreß in Dresden gehalten hat, urteilt er über die Dichter der 30er, 40er und 60er Jahre, die in ihren Werken ihren Idealismus noch erfolgreich bethätigen konnten, daß man von ihnen mit einem „neidischen Seufzer" hätte sagen mögen: „Wie waren sie jung! wie waren sie heiß! wie leicht ward es ihnen, sich von ihrem Schreibtisch aus das Leben nach ihren Träumen zurecht zu legen!"

Jugend ist in diesem Ideenkreise gleichbedeutend mit der rückhaltlosen Hingabe an das Schöne, Edle und Große, an das Ideal. Jung sein in diesem Sinne, heißt, ein Herz haben voller Sonnenschein und Blumen und Lust und Leben. Das Gebiet, über welches sich unser Sinnen und Empfinden in diesem glücklichen Alter erstreckt, ist unser eigentliches Vaterland, unsere Heimat, unser Reich, in dem wir ohne weiteres den Anspruch auf die Herzogskrone erheben.

Daß Sudermann in diesem Idealismus gelebt und gedichtet hat, wird jeder zugeben, der einmal seine „Geschichte der stillen Mühle" gelesen hat. Dort arbeitet noch überall die Schönfärberei des jugendlichen Idealismus, die mit den Realitäten des Stoffes nicht übereinstimmt. Und dann sagt Sudermann in derselben Rede: „Wenn wir Poeten einen unbezwinglichen Drang zum Schaffen in uns verspüren, so greifen wir in den Vorstellungsschatz hinein, den unser Erinnerungsvermögen in uns aufgespeichert hat; und wer aus-

*) Abgedruckt: „Hamburger Nachrichten" v. 30. Sept. 1895.

schließlich daraus zu schöpfen vermag, der ist von seinem Herrgott wohlberaten. — Aber mächtiger drängen sich uns oft — und insbesondere im Beginn unserer Entwicklung — die Gebilde auf, die bereits andere vor uns in feste Formen gegossen haben und wirken so stark auf unser bißchen Eigentum zurück, daß es ein eigenes mattes Leben erst dann zu führen beginnt, wenn es sich jenen bedenklich angeähnlicht hat. Immer sind es gewaltige Persönlichkeiten, die am Eingang einer Epoche Wache stehen und deren Einfluß sich niemand zu entziehen vermag . . . die Namen Zola, Ibsen, Tolstoi schweben schon auf Ihren Lippen.“

Die Herrschaft dieser Poeten hätte die idealistische Kunst, wie sie Sudermann ursprünglich versuchte, nie aufkommen lassen.

Es ist also wieder der Dichter, auf den jener Ausspruch verweist. Ihm ist seine Jugend, d. i. der Idealismus, wirklich zerbrochen worden durch die Gewaltigen, deren Herrschaft er im Beginn seiner Entwicklung begegnete. — —

Witte renommiert nach seiner Rückkehr von der Nordlandsinsel:

> Der Weiber giebt's genug.
> Und mehr als eines zog mit seiner Glieder
> Gelenkem Fange mich zur Erde nieder,

und doch ist in der ganzen Dichtung nichts ausfindig zu machen, was diese Behauptung glaubhaft erscheinen lassen könnte.

Dem jungen weichen Knaben daheim konnten die Weiber noch nicht gegeben sein, und der Weiberverächter Lorbaß hat sicher keinen Harem für ihn mit in seinen „Drachen“ genommen, als sie auf dem Meer einhertrieben. Auf der Fahrt zur Nordlandsinsel giebt es aber nach Wittes eigenem Zeugnis nur Gram, Zweifel, Kampf, Gefahr ꝛc. und keine Weiber.

Wann und wo will er also mit ihnen in Berührung gekommen sein?

Alsdann verschmilzt sein Verlangen nach großen Thaten so innig mit demjenigen nach dem Weibe, „nach dem im Trinken seine Seele dürstet,“ daß That und Weib in seiner Vorstellung eins zu sein scheinen. Der Genuß und Besitz des Weibes ist aber niemals eine That, geschweige denn eine große That; und wie Witte, der „hochgefürstete Held“, der im Großen seine, d. h. doch seine eigenen Kräfte messen will, dazu eines Weibes bedarf, bleibt unerfindlich.

Verständlich wird diese innige Verbindung von Weib und That in den Gedanken Wittes nur dann, wenn Witte der Dichter und jedes Weib die Muse eines seiner Werke ist. Der Dichter kann zu keiner Großthat gelangen ohne die Verbindung mit deren Muse. Die Eingebungen seiner Muse sind zugleich seine Thaten.

Diese Anmerkungen würden jedoch nicht ausreichen, uns das Stoffgebiet der „Reiherfedern“ zu erschließen, die überhaupt unverständlich bleiben würden, wenn sie für sich allein betrachtet werden müßten. Sie stehen jedoch in inniger Verbindung mit dem vorausgegangenen Drama „Johannes“. Das Ideengebiet beider ist das gleiche. Der Satz ist paradox, kann aber bewiesen werden.

Als der „Johannes“ erschien, zeigte sich alle Welt erstaunt darüber, daß Sudermann diesen Stoff gewählt hatte. Man konnte nicht begreifen, wie der Dichter von „Sodoms Ende“ sich in solche Tiefen hatte verirren können. Das Stück wurde an der Hand einiger Stichworte erläutert und beurteilt, und man wollte wissen, daß Probleme unserer Zeit, die nach einem sozial-politischen Messias Ausschau halte, in diesem Drama poetische Gestalt gewonnen hätten.

Der Dichter soll ein Spiegel seiner Zeit sein; und gewiß ist Sudermann nicht teilnahmlos an unseren sozialen Problemen vorüber gegangen: Viel näher aber stehen ihm diejenigen seiner Kunst; viel größere Verwandtschaft zu dem ethischen Boden, auf welchem sich das Drama „Johannes“ aufbaut, hat das ästhetische Gebiet, in dem der Dichter lebt und strebt. Wie auf jenem nur der gotterleuchtete Prophet, so kann uns auf diesem nur der gottbegnadete Künstler neue Wahrheiten offenbaren. Was Thaten, Werke, Leistungen betrifft, gilt der Satz, „ein Mensch kann sich nichts nehmen, es werde ihm denn gegeben vom Himmel,“ für beide Gebiete in gleicher Weise. Und wenn wir unsere dramatische Kunst insbesondere ins Auge fassen, erscheinen die Beziehungen noch viel intimer. Wie durch das alte Testament die Verheißung des Messias, so geht durch unsere deutsche Litteratur das Verlangen nach einem Dichter, der uns ein Shakespeare wäre und größer als er. Das auszusprechen ist heute allerdings eine Ketzerei. Unsere Liliputaner haben ja den schlafenden Gulliver gefesselt!

Verallgemeinert man den Johannescharakter, dann ist in ihm das Leid gezeichnet, welches ein Mann empfinden muß, der bei glühender und leidenschaftlicher Hingebung an seinen Daseinszweck sich ein Lehrgebäude aufgerichtet hat, von dem er bekennen muß, daß es ein falsches, thörichtes Menschenwerk gewesen sei, ein Irrtum und eine Irrlehre, die vor einer lichten, hehren Wahrheit zusammenbrechen mußte.

Es sind zwei Punkte, an denen dieser Charakter verankert ist. Sein Verhältnis zum Gesetz und sein Verhältnis zu der neuen Lehre: „Höher als Gesetz und Opfer ist die Liebe.“

Zu beiden giebt es für den modernen Dichter zwei haarscharfe Parallelen.

An die Stelle des Gesetzes tritt für ihn der Naturalismus mit seiner Forderung, daß der Dichter die Dinge, Personen,

Verhältnisse genau so darstellen müsse, wie sie in natura sind, daß er sich ihnen bedingungslos unterwerfe und nicht an ihnen modele und verändere; denn nur so wären sie schön, wie sie in Wirklichkeit sind.

An die Stelle der evangelischen Lehre tritt für ihn der Satz: Höher als alle Naturwahrheit steht die Poesie.

Daß Sudermann zwischen beiden Forderungen gestanden hat, ist nicht schwierig nachzuweisen. In seiner Dresdener Rede bezeichnete er „eine exakte Beobachtung, menschliche Dokumente, subtile Nachbildung des Argots, das in der geschilderten Berufs- und Gesellschaftsschicht im Schwange sei," als die höchste und vornehmste Forderung, die an den Dichter unserer Zeit gestellt werden müsse.

Nach dieser Forderung hat er alle seine früheren Dramen, „Ehre", „Heimat", „Sodoms Ende", „Schmetterlingsschlacht", „Glück im Winkel", eingerichtet. Noch den „Johannes" giebt er nach dem gleichen Rezept. Er setzt aus Bibelsprüchen, die er findet, einen Charakter zusammen, wie der Mosaikkünstler ein Madonnenbild aus farbigen Steinen. Dann aber in den „Reiherfedern" giebt er uns nur Phantasiegestalten, verwischt in ihnen das Menschenbild zur Unverständlichkeit und überläßt sich vollständig der reinen poetischen Eingebung.

Ein ähnlicher Wandel, wie ihn sein Johannes von dem Glauben an die göttliche Majestät des Gesetzes bis zur Anerkennung der Lehre von der Liebe durchmacht, ist äußerlich also auch an unserem Dichter wahrnehmbar. In der schon bezeichneten Rede fällt deshalb noch eine weitere Stelle auf, die als ein direktes Eingeständnis des Dichters aufgefaßt werden muß, daß er diese Wandlung thatsächlich durchgemacht habe, oder durchzumachen im Begriff stand. Er bittet seine Hörer, „dem *heiligen Eifer* der wahrhaft Strebenden" zu vertrauen. Es sei ihnen Ernst um ihre Sache. Es gelte, „sich durchzuringen durch den *Wust* der *schwer geplagten Zeit*; es gelte, den *Bann*

der Trostlosigkeit zu brechen und aufatmend zu klareren Höhen der Menschenbeurteilung hinaufzusteigen. Der Notschrei nach Poesie, der heute durch die Welt gehe, halle nirgends stärker wieder als in den Herzen jener wahrhaft strebenden Dichter. Aber Poesie sei nicht ein zierliches Tänzeln zwischen Rosenbeeten, nicht ein feiges Spiel mit bequemen Empfindungen, nicht ein blödes Schöngethue mit toten Symbolen: Poesie sei die ernste Mitarbeit an den Idealen einer werdenden Zeit, Poesie sei Hoffnung, sei — Erlösung.“

Ich glaube, deutlicher und klarer könnte Sudermann auch heute den Zusammenhang zwischen seiner Johannes-Tragödie und seinem eigenen Wollen und Streben auf dem Gebiet der Kunst nicht feststellen, als es in diesen Worten geschieht. Sie sind das detaillierte Programm für den Johannes, dessen heiligen Eifer wir ehren lernten; dessen Mühen, sich durch den Wust der schwer geplagten Zeit hindurchzuringen, unverkennbar ist; den wir im Bann der Trostlosigkeit sehen; der seine Menschenbeurteilung von einem verbuhlten Weibe korrigieren lassen und bekennen mußte: „Wahrlich, ich kenne euch nicht“; und dessen Denken ausgefüllt wird von dem Notschrei seines Volkes — zwar nicht nach Poesie, aber nach Erlösung.

Doch Sudermann sagte: „Poesie ist Erlösung.“

Die Antithese zu diesem Satz würde lauten: Das Gesetz des Naturalismus ist Knechtung.

Wie in Israel das Gesetz in alle Lebensregungen des Volkes, so greifen die Lehren der naturalistischen Schule, die ihre Anhänger zum Gesetz erhoben haben, neben welchem kein anderes Geltung haben soll, in alle Bethätigungen des „freien Schaffens“ ein; und gegen sie zu verstoßen, wird für eine Todsünde erklärt. Die Hohenpriester dieser Schule verbergen zumeist hinter äußerlichem Machwerk und Aufputz die innere Hohlheit und Seichtigkeit ihrer Werke, sowie ihre eigene. Dem Auslande und der Ausländerei wird ein ungebührlicher Einfluß ge-

stattet, und ein Schweifwedeln vor ihren Erzeugnissen ist an der Tagesordnung. Die Fanatiker dieser Kunstrichtung überfallen jeden mit ihrem Geschrei, der sich in Worten oder Thaten gegen die heiligen Gesetze derselben vergeht. Aber wohin wir hören, überall im Volk die Neigung zur Auflehnung gegen diese falsche Kunst und der Notschrei nach Poesie.

Hiernach können wir unsere Schlüsse vom Johannes auf den Dichter des „Johannes“ machen.

Wie Johannes ein warmes Herz für das geknechtete Israel hat und den Wunsch hegt, daß es aufstehe aus dem Staube, so hat Sudermann wohl eine heilige Liebe für seine Kunst und das Verlangen, daß sie sich erhebe aus ihrer Erniedrigung.

Dem Johannes steht der Glaube, daß das Gesetz das Höchste und Heiligste sei, als ein Erbe seiner Väter fest im Herzen geschrieben; aber wo die Gebote aufhören, die Gott seinem Volk gegeben habe, und wo das thörichte Menschenwerk anfange, das weiß er nicht. Wie tief die Lehre, daß die Kunst die Menschen und Dinge so geben müsse, wie sie in natura sind, in der Überzeugung unseres Dichters Wurzel geschlagen hatte, zeigen seine früheren Werke. Aber auch er vermochte nicht zu ergründen, wo die Grenzen der Berechtigung dieser Lehre lagen oder wo ihr Wert von einem anderen und höheren überboten wurde.

Wie Johannes bekennt, daß er seine Volksgenossen nicht habe lieben wollen, sondern richten, so hat Sudermann sich nur bestrebt gezeigt, unsere Schäden aufzudecken. Aus dem ehrlichen deutschen Bürgertum, in dem, Gott sei Dank, noch eine ansehnliche Summe schöner Tugenden zu finden ist, hat er uns kaum einen Repräsentanten vorgeführt. Die Liebessünden, die jede Generation begangen hat, so lange Menschen und Völker bestehen, und die z. B. ein Shakespeare bei seinen Menschen und ein Homer selbst bei seinen Göttern mit so köstlichem Humor behandelt, desgleichen das Verhältnis der verschiedenen Be-

völkerungsklassen unter einander hat er in einem merkwürdigen Gemisch von philisterhafter und laxer Auffassung, aber immer in tendenzmacherischer Weise dargestellt. Und das Edle, ja auch nur das Ehrliche? „Ach, das giebt's ja alles nicht," sagt Magda in „Heimat", „das sind ja Märchen, Kindergeschichten vom ehrlichen Manne!" Sudermann hat uns die Wahrheit sagen wollen. Der Magda Ausspruch ist der Grundton zu allen seinen früheren Werken. —

Die unterste Sprosse der Leiter, auf welcher Johannes zur Erkenntnis aufsteigt, ist in dem Ausspruch zu sehen: „Nämlich es sagte eine zu mir: ich kenne euch nicht . . . eine von denen, die das Wort „Liebe" im Munde führen. — Und ich glaube ihr fast." — Dem Dichter Sudermann konnte, je weiter er sich in seine Menschenstudien vertiefte, gleichfalls die Erkenntnis nicht ausbleiben, daß alles, was er uns als Wahrheit gegeben habe, doch nicht Wahrheit sei; und wenn es Wahrheit sei, daß es doch noch etwas Höheres gäbe, als diese Wahrheit.

Johannes erfährt, daß der ersehnte Messias nicht mit Schwert und Panzer angethan, zermalmend und zerstampfend daherkommt, sondern liebend hinabsteigt zu den Zöllnern und Sündern, zu den Armen und Beladenen, sie lehrt und Feste mit ihnen feiert. Je tiefer der Dichter in die Erkenntnis der Menschen eindringt, um so gewisser wird er werden, daß es köstlicher sein müsse, zu ihnen hinabzusteigen, sie aufzurichten und zu erheben, als die Geißel über sie zu schwingen.

Johannes, den der Ausspruch des Galiläers aufgerüttelt hat, hört in Jerusalem alle, mit denen er in Berührung kommt, — Herodias, Salome, Jael, Mirjam — von Liebe reden. Jeder legt einen anderen Sinn in dieses Wort, dessen Deutung ihm nicht gelingt.

Wie viel hört der Dichter die guten Leute von Poesie sprechen! Auch hier legt jeder ein anderes in den Sinn des Wortes, aber sie ist aller Sehnsucht. Und wie Johannes den

Notschrei des Volkes Israel nach Erlösung in sich aufgenommen, so unser Dichter den „Notschrei nach Poesie, der heute durch die Welt geht.“

Und nun die letzte, vielleicht die gewagteste Parallele. Sie ist für alles folgende die wichtigste, interessanteste.

Wer dem Johannes recht ins Herze geschaut hat, wird ergriffen von dem tiefen Leid, das ihn bewegt und das in dem schlichten „mir ward nichts gegeben“ seinen Ausdruck findet.

„Poesie ist Erlösung,“ Poesie ist vor allem eine Gabe, eine Himmelsgabe von so ausgesprochenem Sinn, daß sie gemeinhin mit dem Gottesgnadentum verglichen wird und den Dichter auch berechtigte, sie mit den Gaben des Gottgesandten in Parallele zu stellen.

Wollte uns der Dichter im Johannes das Leid gestalten, welches er darüber empfindet, daß ihm diese Gabe versagt sei?

Ich stehe nicht auf dem Standpunkt derer, die in Sudermann nur den erfolgreichen Theaterschriftsteller gelten, resp. nicht gelten lassen wollen;*) aber wie ich ihn in der Reihenfolge seiner Werke ringen und streben sehe, wie er über sich hinaus zu wachsen und immer Höheres zu schaffen strebt, kann ich mir recht wohl denken, daß er seine früheren Werke, „Ehre“, „Heimat“, „Sodoms Ende“ einschätzt wie Johannes seine Thaten. Sie sind armes Wasser der Buße, Wasser, das uns an unsere Sünden gemahnt und an unsere Gebrechen. Das Wasser, mit welchem uns der Gottbegnadete, Gottgesandte tauft, wäscht uns rein von unseren Sünden und läßt uns selig werden. Daß Sudermann uns auch jene beseligende Poesie darbieten möchte, mit der uns nur ein gottbegnadeter Sänger beglücken kann, geht offenbar aus seinem Streben hervor. Also dürfen wir auf ihn und sein Verhältnis zur Poesie schließen, wenn wir das Leid des Johannes sehen und ihn klagen hören: „Mir ward nichts gegeben.“

---

*) Vergleiche Lorenz, Litteratur am Jahrhundert-Ende p. 179.

Und nicht nur hieraus. Sudermann hat viel von einer „problematischen Natur", die das Erstrebte, Erreichte, Geleistete stets gering schätzt und nach immer höheren Zielen strebt. Sie, die problematische Natur, steckt diese Ziele aber so hoch und unerreichbar, daß ihr im Streben danach tausendfältig die eigenen Kräfte als unzureichend erscheinen müssen. Johannes sagt: „Wer allein kann die Welt erlösen? — der ihr als Gabe reichen wird ein Unerreichbares."

Sudermann hat in diesem Drama ein Ideal der Menschenbeurteilung und Menschenbeglückung aufgestellt, wie es erhabener und schöner gar nicht gedacht werden kann. Alles leider — hinter der Maske.

Nun führen eine Anzahl Parallelen vom Johannes wieder zu Witte. — Johannes klagt, daß er den Weg nicht finde, auf den er sein Volk führen könne: Witte spricht davon, daß sein Weg verweht sei. Johannes ist irre geworden an allem, was er verkündigt und als Wahrheit erkannt hatte: Witte ist es an seinem Ziel, an seiner Kraft, an allem, was außer und in ihm ist. Johannes haßt die Pharisäer, die sich als Hüter des Gesetzes aufspielen, aber wer ihm ein Recht giebt, sie zu schelten, weiß er nicht: Witte haßt den Widwolf, den er als Vertreter einer gerechten Sache bezeichnet, aber er neigt sich knirschend auch vor ihm und wehrt dem Lorbaß, seiner zu spotten. Wie Johannes dem Pharisäer, dem Vertreter des Gesetzes, so donnert Witte dem Widwolf, dem Vertreter der gerechten Sache, ein „Du lügst" entgegen. Johannes läßt sich wie ein Traumbefangener den Stein, den er auf Herodes werfen soll, in die Hand drücken, um ihn im entscheidenden Moment fallen zu lassen: Und ein Traumbefangener geht Witte zum Kampf mit Widwolf, um ebenfalls im entscheidenden Moment den letzten Schlag zu unterlassen. Wie das Volk zu Johannes aufsieht und Rettung von ihm erhofft in seiner Not, und er spottet seiner, so hofft das

Volk in den „Reiherfedern“ bis zum letzten Augenblick auf seinen König, und der nennt sich einen „Hans-Dampf, den Weiberwunsch auf einen Thron gepreßt.“ — Und nun einmal wörtlich. Johannes sagt: „Mir ward nichts gegeben,“ Witte: „In diesem Reich, in dem ich König bin, gehört mir nicht ein Brot und nicht ein Hemde.“ Im „Johannes“ heißt es: „Höher als Gesetz und Opfer steht die Liebe;“ in den „Reiherfedern“: „Hoch über dem Recht steht das Schwert, hoch über dem Schwerte die Liebe.“ — „Bin ich diesem Volk als Herrn gesetzt?“ fragt Johannes; und Witte: „König bin ich? Willst du spotten? Glaubst du, mein Freund, ich sei so hart gesotten, daß ich mein Handwerk nicht begreifen kann?“ Und endlich noch eine letzte Parallele, die zugleich zeigen wird, wie der Gedanke, der im „Johannes“ stets nur kurz angedeutet und knapp gefaßt ist, in den „Reiherfedern“ sorgsam ausgeführt und ebenso umschrieben ist. Johannes sagt kurz und bündig: „Ich irre in der Finsternis.“ Daraus macht Witte:

> Ich schreite
> Auf eines Weges halbverwehter Spur,
> Und diese Spur zieht mich in graue Weite,
> Zieht mich — noch weiß ich nicht, wohin? —

Das ist also das Irren; und nun kommt die Finsternis:

> Noch weiß ich nicht, ob jene große Nacht,
> Die als des Alltags jämmerlichster Sinn
> Einschläfernd auf den Müdgewordnen lauert,
> Auch mich verschlingen werde.

Ich würde noch eine große Menge solcher Parallelen nachweisen können, wenn ich nicht fürchten müßte, den Leser zu ermüden. Die vorstehenden erlauben auch bereits, den Schluß zu ziehen, daß uns in den „Reiherfedern“ ganz dasselbe Stoffgebiet entgegentritt, das den Dichter zur Gestaltung seines Johannes führte. Dort war die Geschichte ihm das

„Repertorium von Namen," wie Lessing sagt,*) in das er hinein legen konnte, was ihn beschäftigte. Aber es war ein engbegrenztes, legte ihm überall Schranken auf und nahm, wie ein zu kleines Gefäß, nur einen geringen Teil des Stoffes auf, den er loswerden wollte und mußte. Die Johannesgeschichte war die Maske, womit der Dichter verhüllte, was er uns vorführen wollte. In den „Reiherfedern" handelt es sich wieder um die Poesie, um Gedanken, Ideen, Geleistetes und Erstrebtes, um Lust und Leid und alles, was sich für den Dichter um diesen Begriff gruppiert, und wiederum ist alles Äußere — nur Maske.

Allegorien, Symbole.

Das Land, in das uns „die drei Reiherfedern" führen, ist ein gesegnetes Wunderland. Ewiger Erntefrieden lacht, und unermessene Schätze schlummern in diesem schönen „singenden" Lande. Frei und froh hat es sich ein Recht geschaffen, das jedermann gern gelten läßt, weil es immer milde, niemals lästig ist. In Unschuld kommt man dort hoch zu Jahren, und fröhlich paart sich in dem Volke der Seele eingeborne Scham mit anerzogener Sitte. Vordem beherrschte ein König das Land; aber er starb hochbetagt. Seine Witwe ist nun Königin.

In ihrem goldenen Bilde erblassen die Schönsten zu Schattenwerk. Aus ihren Augen blickt eine Welt von Sonnenschein. Sie ist voll frommer Huld, voll frühlingsgleicher Milde. Aus ihrer Seele fließt die Wohlthat grenzenloser Güte in alle Welt. Lächelnd mißt sie fremde Fehle. Lächelnd löst sie den Mißlaut alles Bösen der Welt in Wohlklang auf und weiß nichts als — zu lieben.

*) Hamburgische Dramaturgie, vierundzwanzigstes Stück.

Das ist wörtlich in knappen Zügen die Beschreibung, welche die Dichtung von dem Land und der Königin entwirft.

Ich kenne nur eine Königin, die alle jene Eigenschaften in sich vereinigt, die allein den Mißlaut alles Bösen der Welt in Wohllaut aufzulösen vermag, das ist die — Poesie.

Witte begehrt ein Weib von der Begräbnisfrau. Nicht soll es eines jener Weiber sein, die ihn vordem zur Erde niederzogen und hemmend auf seiner Seele hohen Flug einwirkten. Ein Friedwerk soll es sein, eine stille Welt, in der verloren er sich selbst doch nie verliert, und in welcher selbst ein Unrecht noch sein Recht behält. Ein Weib soll es sein, durch welches des Daseins quälendes Gebresten zu froher Überschau vernarbt, ein Weib, das ihm errötend bezeugen kann, wie sich die Lust in Reinheit bergen soll, und welches vermöchte, in höchster Not bettelnd mit ihm am Kreuzweg zu stehen. Er schmachtet nach diesem Weibe wie nach einem großen Glück; im Trinken dürstet seine Seele nach ihm; er, „der Siegestolle, Sieggewohnte“ will vor ihm in zager Scheu den Stolz, die steifen Knie beugen. Er will in ihm zum Herold alles Großen werden, und dieses Weibes Hingebung an ihn soll selbst den Tod bezwingen, an ihm vorüber zu gehen.

Auch dieses Weibes Eigenschaften vereinigt nur die Poesie in sich. In ihr allein vernarben des Daseins quälende Gebresten zu froher Überschau. Sie birgt die Lust in Reinheit. Sie kann in höchster Not mit uns am Kreuzweg bettelnd stehen. Mit ihr begnadet kann ein hochgefürsteter Held zum „Herold alles Großen“ werden, und sie kann ihm Unsterblichkeit verleihen.

Die beiden Bilder, das der Königin und des von Witte begehrten Weibes, ergänzen sich also genau, wie es der Verlauf der Dichtung verlangt und unterscheiden sich nur in der Auffassung, welche Witte ihnen beilegt.

Das Land der Poesie wird vom Meer umspült. Drei Meilen entfernt von der Königsstadt mit ihren leuchtenden Zinnen liegt der Strand. Da steht ein Turm, und rings herum liegen Gräber im sandigen Felde. Es ist das Gebiet der Begräbnisfrau. Wird man alt und grau, muß man zu ihr tragen, was der Leib an Wunden gewonnen, an Sünden ersonnen hat. Unter ihrem Hauche entschwinden große und kleine Sünden, sie erbarmt sich aller Schuld und Qual. Zu ihr kommt der müde Wanderer, um bei ihr seinen Frieden zu finden, wenn er Ziel und Zagen abgelegt hat. Seinen Lebenswahn bringt er über das Meer, über die graue Wasserbahn, getragen und legt ihn der Begräbnisfrau ans Herz. Am Gestade werden vom schleimigen Tang umsponnen, vom scharfen Sand geschürft, die Leichen der Ungenannten und Ungekannten ausgeworfen. Die Begräbnisfrau nimmt jeden Toten in die Arme und trägt ihn an der Brust, wie eine Mutter ihr Kind, und lächelt still und lächelt schlau und lächelt immer zu, bis alle, die am Strand gelegen, in ihren Gräbern ruhn.

Das ist ein ergreifendes Bild. Zu einer Begräbnisfrau muß jeder einmal. In „dem schönen singenden Lande“ hat sie jedoch das ganz besondere Amt, sich der Ungenannten und Ungekannten zu erbarmen. — Wie viele auf dem Meere des Lebens treiben nach dem Wunderlande der Poesie, ohne es jemals lebend zu erreichen! Sie folgen dem süßen Wahn, zu den Berufenen, zu den Gottbegnadeten zu gehören; aber die harte Wirklichkeit schlägt ihnen Wunde auf Wunde, bis sie vom Leben ausgestoßen, ungenannt und ungekannt, als Leichen an den Strand geworfen werden. Lächelnd werden sie dort aufgehoben und lächelnd der — Vergessenheit anheimgegeben. — Herausgefordert, kann die Begräbnisfrau in den Gang des Menschenlebens durch den Zauber, der ihr gegeben ist, eingreifen, und dann wird sie zum Schicksal.

Im Lande der Königin sieht es jetzt recht traurig aus. Der alte Herr, der König in ihm war, ist vor sechs Jahren gestorben und ließ sein Volk wehrlos und verzagt. Nirgends war ein Schützer und Ersatz. Seitdem hat sich jede Gier auf das Land gelenkt. Freibeuter, Abenteurer umwerben die junge Königin. Für sie ist sie nur die schöne Bernsteinkönigin. Ihr Streben ist darauf gerichtet, das Land auszubeuten. Sie hoffen, „ein gefundenes Fressen" zu haben, wenn sie das Land durcheinander schmeißen. Die Ottar, Sköll und Gylf sind auf der Burg der Königin die allerfidelsten Finken. Gestern gab man ihnen ein Fest; heut hat man sie freilich hinausgeschmissen. Der Majordomus fürchtet, daß dem Volk in Zukunft eine rauhbehaarte Gewaltshand würgend im Nacken sitzen, und daß das Land dem mächtigsten der Räuber in den Schoß fallen werde. Die Königin harret in Nacht und Not ihres Befreiers und Erlösers, und schüchtern halten sich ihre jungen Mägde, die gern Feste feiern möchten, zurück, um ihre Trauer nicht zu stören.

Das Volk nimmt lebhaft Anteil an der Not der Königin. Gern würde es für sie kämpfen, wenn ihm nur die Kraft, der Mut und ein Führer gegeben wären. Jauchzend würde es denjenigen umdrängen, der den Bedrücker mitsamt seinem „schmutzigen Troß" aus dem Lande vertreiben wollte.

Im Reiche unserer vaterländischen Poesie sieht es ebenso aus. Der alte Goethe, der zuletzt ein König in ihm war, ist vor sechs Decennien gestorben. Seitdem ist kein Ersatz für ihn erstanden. Was die Großen dieses Reiches, die Kloppstock, Lessing, Herder, Schiller und der „Dichterfürst" selbst an Gesetzen aufgestellt, das galt dem Schönen und Großen, und jedermann ließ es gern gelten. Da waltete „der Seele eingeborne Scham und paarte sich mit anerzogener Sitte." Ihre Kunst verstand es, „fremde Fehle lächelnd abzumessen" und „der Welt den Mißlaut alles Bösen in Wohllaut aufzulösen." Da trieben

die Grazien ihr reizvolles Spiel, und wo die Poesie uns ihr Reich erschloß, da sahen wir in Gärten voll Mondeszauber und Frühlingspracht. (Siehe 3. Akt, II. Scene.)

Jetzt treibt nach der Darstellung der Sudermannschen Dichtung ein anders geartetes Geschlecht sein Wesen in diesem Reich. Leute, die auf Gewinn und Verdienen ausgehen, denen die Kunst, die Poesie nichts anderes ist, als die reiche, Schätze spendende Frau, sind jetzt „die allerfidelsten Finken". Schmeißt man sie auch heut hinaus, nachdem man sie gestern fêtiert hat, so spielen sie doch ihre lustige Rolle. Sie haben das Recht, das jene Großen geschaffen, „das galt, das gilt und immer gelten wird" durcheinander geschmissen, d. h. die Begriffe verwirrt und haben nun natürlich ein „gefundenes Fressen". Es giebt ja zu allen Zeiten eine Menge der „schnöden, krumm geschaffenen Wichte", die „vor jedem Frevel, wenn er nur gelingt, gleichwie vor einem Gott im Staube niedersinken." Dichten und Denken ist darauf gerichtet, der Menschheit Schäden in ekler Weise hervorzukehren, sie in ihrer Nacktheit hinzustellen und ihre Scham zu entblößen. Eine rohe, rauh behaarte Hand greift „nach unserer Seele Heiligtümern".

So also harret nach den „Reiherfedern" die Poesie in Nacht und Not ihres Befreiers und Erlösers. Trauer herrscht in ihrer Burg, und die Grazien sind verscheucht und verschüchtert. Die Not geht jedem zu Herzen, dem noch „ein Hochgefühl des heiligen Rechts in opferfroher Seele flammt." Tausend Arme würden sich dem entgegenrecken, der uns wieder ein König wäre und jenes Wunderland von neuem erschlösse. Als unsern Liebling würden wir ihn jubelnd begrüßen.

Unter den Bewerbern um die Königin ist der Herzog Widwolf der mächtigste, der alle übrigen vertreibt und verdrängt. Er wird als ein roher Kämpe geschildert; es wird von

seinem „wüsten Heldentum“ und seinem „blutblinden Schwert“ gesprochen, und Lorbaß sagt nach seiner ersten Begegnung mit ihm:

> Und so was schlägt den Geist in Banden
> Und schafft ein lotterndes Geschlecht,
> Und so was macht ein Land zu Schanden
> Und dünkt sich schließlich noch im Recht!

Späterhin wird von Widwolf immer nur — und zwar mit einem Anflug von Spott — als von dem „Vertreter der gerechten Sache“ gesprochen.

Der mächtigste Bewerber um die Königskrone im Reich unserer väterländischen Poesie ist der Naturalismus. Er verlangt, daß die Dichtung Dinge, Menschen, Situationen so geben müsse, wie sie in natura sind. Da in dieser Forderung, die bis zu einem gewissen Grade unerläßlich ist, etwas Bestechendes und Imponierendes liegt, hat er sich in machtvoller Weise Geltung verschafft und mit rüstiger Ellenbogenkraft alle übrigen Bewerber um den Lorbeer bei Seite geschoben. Und da er sich durch rücksichtsloseste Behandlung alter, ehrwürdiger, heilig gehaltener Werte im Bereich der Poesie ausgezeichnet hat, kann man recht wohl von seinem wüsten Heldentum und seinem blutblinden Schwerte sprechen.

Indem der Naturalismus seine Werke ganz nach der bezeichneten Forderung einrichtet, glaubt er allein der Wahrheit gerecht zu werden, also die allein gerechte Kunst auszuüben. Hierauf kann man den Ausspruch des Lorbaß bezüglich Widwolf, daß er sich „im Recht dünke“ und die sich später immer wiederholende Bezeichnung desselben als eines „Vertreters der gerechten Sache“ beziehen.

In seinem Bestreben, die Dinge in ihrer Naturwahrheit darzustellen, geht der Naturalismus aber so weit, daß er ihnen den Nimbus abstreift, welchen ihnen der beschauende Geist zufolge eines ihm von Natur eingepflanzten Bedürfnisses, sich ihrer zu erfreuen, oder überhaupt zufolge eines ihm eigenen inneren

Gesetzes beilegen muß. Ich sehe, wie Jedermann, in der Rose eine duftige Blume; die Anschauungsweise des Naturalismus hat aber die Tendenz, mich zu nötigen, in ihr das riechende Geschlechtsorgan eines dornigen Strauches zu erblicken. In solcher Darstellung, die zwar die forschende Wissenschaft nicht entbehren kann, die aber den letzten Zielen aller Kunst direkt zuwider läuft, erhalten die Dinge etwas Aufdringliches und die Darstellung selbst den Anstrich des Wüsten und Rohen. Man begreift nicht, wie eine Kunstrichtung mit solcher Tendenz zur Herrschaft gelangen konnte und kann mit Lorbaß ausrufen: „Und so was schlägt den Geist in Banden!"

Der Naturalismus ist eine Macht geworden, der sich jeder auf geistigem Gebiet Strebende und Schaffende unterwerfen muß. M. Lorenz sagt:*) „Der Naturalismus ist keine nur die Kunst beeinflussende Strömung, sondern er bedeutet eine allenthalben sich bemerkbar machende Geistesverfassung unserer Zeit. Er bedeutet die Unterordnung der Seele unter die Dinge und Verhältnisse, den Sieg der Natur über den Geist. Er steht also in polarem Gegensatz zu dem, was als Idealismus bezeichnet worden ist. Hier haben wir die Herrschaft des Menschen über die Dinge, die Annahme der Superiorität des Geistes über die Natur."

Die Tendenz des menschlichen Geistes, sich über die Beschaffenheit der Dinge zu erheben, kommt am schärfsten im Genie zum Ausdruck. Das Genie formt, wandelt und braucht die Dinge, ohne sie in ihrem Wesen zu verändern — in welchen Fehler der Idealismus verfällt — nach seinen Zwecken, aber fügt sich ihnen nicht und ihrer Beschaffenheit.

Wenn das Liedchen, welches Lorbaß am Anfang unserer Dichtung singt, auf ihn selbst Bezug haben soll, dann ist der

*) Litteratur am Jahrhundert-Ende, p. 13.

gute Geselle in jener „dunkelroten" Julinacht, wie der Dichter will, irgendwo geboren; hinter einem Wachholderbusch, am Kreuzweg, an einem Meilenstein, und schließlich thut er's auch mit einem Gartenzaun. Irgendwo, meint er, könne er sich auch nach eigenem Willen zum Sterben niederlegen. Wunderlich sind seine Thaten. Er will im Rausch seinen Vater getötet haben, ohne zu wissen, wen. Seit einem Jahr gräbt er der Begräbnisfrau die Gräber und läßt sich an der kargsten Kost genügen. Er hat sich durch Felsen Bahn gebrochen, und nun ist er lachend dem alten Weibe unterthan. Noch niemand auf Erden habe ihn bezwungen oder geduckt. Dem Tode selbst will er ins Angesicht und in die Tiefen seines Schlundes springen, wenn es gelte, ihm ein Opfer zu entreißen. Dem Prinzen Witte behauptet er zu folgen wie ein Hund. Er diene ihm, aber — sei auch sein Herrscher. Cherubgleich stehe er ihm zur Seite, schweiße und stähle ihn zu dem, was er werden könne; als Würger sitze er in seiner Seele. Schließlich behauptet er noch, er sei das Recht, trage es unter seiner Mütze, auf der Spitze seines Schwertes und schenke es im Namen seines Herrn.

So dunkel in seinem Ursprung, so selbstherrlich über seinen Ausgang, so vielseitig in seiner Befähigung, so ausgerüstet zu wundersamen Thaten ist nur Eins, eine Abart des Menschengeistes, eine Kraft in ihm — das Genie.

Ist Lorbaß als Personifikation dieses Abstraktums gedacht, dann ist nicht eine einzige seiner Äußerungen unverständlich oder Übertreibung. Wo ein Mensch an seinen Wunden notwendig verbluten müßte, da tritt das Genie als Arzt auf und darf wohl sagen:

> Er ist gerettet! . . . wär er's nicht,
> Dem Tode selbst spräng' ich in's Angesicht . . .
> Ich spräng' ihm in die Tiefe seines Schlunds;
> Der Tod und ich, wir beide kennen uns.

An die Leistungen der Wissenschaft reihen sich die Wunder der Technik. Das Genie ist es gewesen, das

. . . mit stahlgefügtem Leibe
Quer durch Felsen brach die Bahn,

und im Bereich der Kunst, in der das Genie unvergängliche Muster und Vorbilder schafft, in der es als ein Gesetzgeber auftritt, der an nichts als an sich selbst gebunden ist, darf es sagen:

. . . ich selber bin das Recht!
Ich trag's auf meines Schwertes Spitze,
Ich trag's hier unter meiner Mütze,
Ich schenk's im Namen meines Herrn.

Das Genie ist die Kraft, die sich die Dinge unterwirft und sich nicht von ihnen ducken läßt, die sich selbstherrlich über ihre Beschaffenheit hinwegsetzt und ihre Natur nur gelten läßt, soweit sie in seine Zwecke hineinpaßt.

Von der Idee des Lorbaß wäre nun der Schluß auf Witte, die wichtigste Gestalt der Dichtung, leicht zu machen. Denn es ist wiederum nur ein Einziges gegeben, dem das Genie in der Doppeleigenschaft als Knecht und Gebieter, als Hund und Herrscher, als Würger und Cherub zur Seite steht, das ist der menschliche Wille.

Der Wille setzt die Ziele, und das Genie hat ihm die Bahn zu bereiten. Der Wille begehrt, und das Genie hat ihm zu dienen. Aber ist das Genie wach geworden, sich seines Daseins, seiner Kraft bewußt, sitzt es dem Willen auch als Würger im Nacken, schweißt und stählt und zwingt ihn, „zu werden, was er werden kann“ und wird somit zum Herrscher über ihn.

Witte steckt „voll von Wünschen, die ihn quälen.“ Die Begräbnisfrau hat die Flamme dieser Wünsche zu loderndem Tumult entfacht und erzählt uns selbst von Witte:

Und trotzig war er und hub sein Schwert
Und wollte mit Zürnen und mit Drohen,
Daß ihm ein Wunsch erfüllet werd.

Witte hat nicht nur ein Weib begehrt, sondern sogleich das schönste und hehrste; und wo wir ihm späterhin auch begegnen, immer ist es ein Verlangen, das aus ihm spricht. Darin unterscheidet er sich scharf von Lorbaß. In diesem finden wir wohl Fähigkeit, aber nirgends eine Spur von Verlangen oder Begierde. Er wirft die Schätze, die er ausgegraben, wie „des Weibes schillernde Lüge“ mit einem Gelächter weit von sich fort. Wunsch, Verlangen, Begierde sind Wille oder Quelle des Willens. Nur der feste unbeugsame Wille konnte das Abenteuer bestehen, welches die Begräbnisfrau für Witte erdacht hatte. Nachdem Witte von seiner Fahrt zurückgekehrt ist und „selbstgebändigt, der grelle Lebenswille stiller in ihm loht,“ soll es die That sein, die ihn fürder bestimmt:

Im Großen will ich meine Kräfte messen; —
Was Großes ist? Ich schaffe selbst die Maße.

Was also in uns wünscht, verlangt, begehrt, ersehnt, was schöpferisch aus uns heraustritt, der Wille ist es, der in Witte verkörpert ist.

Genie und Wille erfahren in ihrer Bedeutung durch ihr Verhältnis zur Königin Poesie die erforderliche Einschränkung. Sie sind Wille und Genie des Dichters. Aber noch mehr. Das Land der Poesie ist das Land, in welchem der Dichter daheim sein muß. Es heißt hier Samland. So heißt die ostpreußische Landschaft, in welcher der Dichter der „Reiherfedern“ daheim ist; also heißt auch der Dichter, dessen Wille und Genie in Witte und Lorbaß Gestalt gewonnen haben: Sudermann. —

Das Weib, welches Witte von der Begräbnisfrau begehrt, ist hiernach die hohe, erhabene Poesie, mit der Sudermann

begabt zu sein verlangt; die Königin hingegen die Poesie, wie sie unsere Klassiker gepflegt und uns hinterlassen haben. Die Weiber, die Witte bereits genossen hat, sind Sudermanns frühere Werke, resp. deren Poesie. Die Unna, von der es heißt:

Du warst des Glases ein Splitter,
Worin ich mich einst geschaut,
Aus einer zerbrochenen Zitter
Warst du der letzte Laut,

ist die Muse einer Arbeit, die aus jener früheren Schaffensperiode des Dichters nachgeblieben ist; sie heißt „Goldhaar", d. i. die Goldtragende, Goldbringende zum Unterschied von der Königin, die das Geldverdienen nie erlernen wird. — Die „fahrenden Weiber", von denen wir später hören, sind vorübergehende Pläne zu anderen Arbeiten. Endlich verstehen wir hiernach auch die Frage Wittes: „Was ist ein Weib?" und die Antwort, die er selbst darauf erteilt. Wie vieles giebt sich aus als Poesie und ist doch nur:

Ein Fall und eine Schwere,
Ein Dunkel und ein Diebstahl fremden Lichts,
Ein süßes Locken in die ew'ge Leere,
Ein Lächeln ohne Sinn und ein Geschrei um nichts.

Von den Großen am Hof zu Samland interessieren Cölestin und der Kanzler am meisten. Ersterer hat die Attitüde eines Professors der schönen Litteratur und Ästhetik; der geschäftsmäßige nüchterne Kanzler, dem die Gesetze des schönen, singenden Landes so sehr am Herzen liegen, ist vielleicht ein Kritikus. Beide stehen im Dienst der Königin und sind hingebende Verehrer derselben, also wohl Persönlichkeiten, die die Kunst der Klassiker immer noch höher stellen als das, was unsere Modernen geleistet. Räte und Edle am Hof der Königin sind Freunde und Verehrer jener Kunst, die unseren Dichter umgeben.

Eine sehr nüchterne Untersuchung erschließt uns die Bedeutung der drei Federn, die Witte von seiner Nordlandsfahrt heimbringt. Die Angaben über die dritte Feder insbesondere würden dazu nötigen, sich unter jeder Feder ein Werk des Dichters zu denken.

„Johannes“ und die Wittedichtung, wie ich „die drei Reiherfedern“ hier nennen möchte, erschienen in einem besonderen Gewande. Daß es nicht mehr die gewohnten gelben Heftchen waren, wie die früheren Werke Sudermanns, brauchte allerdings nur anzudeuten, daß der Dichter in eine neue Phase seines Schaffens getreten sei. Auf beiden Werken war aber symbolisches Beiwerk als Schmuck aufgedruckt und in diesem wieder etwas unter einander Verwandtes. Auf dem Umschlag des „Johannes“ ein Herz, was darauf deutet, daß der Dichter uns etwas aus seinem Tiefinnersten giebt; und auf der Vorderseite aus einer schwarzen S- (Sudermann?) förmigen Schleife ein dreiteiliges Blatt aufsteigend, von welchem das mittelste wiederum in drei Teile gespalten ist. Das ganze Blatt ist, wie zusammenfassend, von einer roten Zickzacklinie umschlossen; „von Rot umflammt“, wie es von der Erscheinung am Himmel in der Wittedichtung heißt.

Auf dem Umschlag dieser herrscht die Zweizahl vor, in der kleinen Figur auf dem Rücken und in der Umränderung des Titels. Ich sehe darin einen Hinweis auf den zweiten Teil der dreiteiligen Arbeit. Auch ist der mittelste, zweite der drei Schnörkel, die auf jeden Fall Reiherfedern andeuten sollen, am meisten ausgebildet. Man könnte aus diesem symbolischen Beiwerk den Schluß ziehen, daß die drei Werke, das Drama „Johannes“, die Wittedichtung und ein drittes, vom Dichter in Aussicht gestelltes mit den drei Federn gemeint sein sollten.

Das reicht jedoch nicht aus, oder doch nur zum Teil.

Bis zu dem Augenblick, da Witte an der ersten den Zauber versuchen will, sind die drei Federn wenig körperlich gedacht.

Witte sagt, ungewarnt, in toller Vermessenheit hätte er sie fröhlich wehen lassen; nach einer anderen Stelle, auf der Spitze seines Helms. Lorbaß aber, der ihm Nase, Ohren, Arm und Schwert betastet und ihn mit seinen Blicken von oben bis unten verschlungen hat, sieht sie nicht. Er fragt ausdrücklich nach ihnen — wo Witte sie verwahre und ob es wirkliche Reiherfedern seien. Auch die Beschreibung Wittes, daß kein Schwert sie zerspalten, kein Windstoß sie entführen könne, deutet auf das Unkörperliche derselben. Schließlich ist das Grinsen des Lorbaß, als Witte die Federn in seinem Koller verbergen will, gleichfalls durch diese Annahme zu deuten. In allen folgenden Handlungen sind sie dann wirkliche Federn.

Wir müssen also, wenn wir jene Werke mit den Federn identifizieren, unterscheiden, was an ihnen sichtbar ist, in die Augen fällt, und was nicht; was ihr geistiger Gehalt und was körperlich an ihnen ist.

Daß uns Sudermann im „Johannes" ein unerreichbares mit den Wolken verwachsendes und bis an die Sterne reichendes Ideal der Menschenbeurteilung und Menschenbeglückung und — was sich für seine Kunst daraus ergiebt, — auch der Menschendarstellung aufgestellt hat, das ist das Unsichtbare an dieser Dichtung, ihr geistiger Gehalt.

In der Wittedichtung mit ihrer ausgeprägten Körperlichkeit alles Gegebenen und Dargestellten besteht das Unsichtbare, das Geistige in der Studie des Dichters über sein eigenes Selbst, seine Eigenart und seine Kräfte.

Von beiden, von dem Ideal wie von der Kenntnis seiner selbst, gilt, was die Dichtung über die Federn sagt. Beide mußte der Dichter, „wenn nicht ein ewiges Mißlingen mit frühem Todeskeim ihn abwärts ziehen sollte," als Gewinn seiner früheren dichterischen Thätigkeit heimbringen. Beides muß er besitzen, um zu höchstem Werk empor steigen zu können. Beides kann kein Schwert zerspalten, kein Windstoß ihm ent-

führen. In beiden liegt „Urkraft aus der Sonne Strahlenleib.“ Aber von beiden gilt auch, was Lorbaß sagt:

> Doch weißt du erst, was deine Beute birgt,
> So ist der Möglichkeiten weite Bahn,
> Auf der du lachend in die Höhe gleitest
> In schwarze Mauern plötzlich eingewürgt.

Wer sich ein Ideal geschaffen, ist unfrei geworden, ist an seinen Zauber gebunden und muß ihm nachstreben, obgleich er gewiß ist, es niemals zu erreichen:

> Und ruhlos keuchend unter wildem Spiel
> Von Wunsch und Ekel, Gier und Zagen schreitest
> Du ewig fort und kommest nie ans Ziel.

Die Kenntnis der eigenen Fähigkeiten lehrt den Dichter, sie am rechten Ort einzusetzen, sie in rechter Weise zu gebrauchen und zu höchsten Leistungen anzuspannen; aber sie zieht ihm auch die Grenzen und zeigt ihm sein Wollen „in schwarze Mauern plötzlich eingewürgt.“

Der Beweis für die Richtigkeit der im Vorstehenden aufgestellten Lösungen kann, wie beim Rätsel, nur dadurch erbracht werden, daß man sie, resp. ihre Werte in den Inhalt des Dramas einsetzt. Das Verfahren wird außer durch die Mängel, die aus dem Unterschied zwischen Bild und Begriff erwachsen und die auch in der Hegelschen Definition des Symbolischen gekennzeichnet wurden, durch die Beschaffenheit der Werte oder durch ihre Anwendung seitens des Dichters wesentlich erschwert.

Für Lorbaß z. B. ist kein anderer Begriff, der alle von ihm angegebenen Merkmale umfaßt, erfindlich, als der des Genies. Nun bethätigt er sich aber durch die ganze Dichtung nicht als solches — sie sagt, er stünde „in schweigendem Verzicht“ — sondern nur als die Kraft im Dichter, die ihn aufrichtet, wenn er erliegen will, die ihn zurecht weist,

wenn er sich verirrt, und die verständig zu urteilen weiß. Die Auslegung kann deshalb von ihm auch nur als von dieser Kraft im Dichter sprechen und nicht eigentlich von seinem Genie.

Oder. Für „die Poesie der Klassiker“ kann ich auch setzen „die Kunst der Klassiker“. Statt von der Kunst eines Dichters, von seiner Gabe, ein poetisches Werk hervorzubringen, kann ich von seiner Muse sprechen. In die allegorische Figur der Poesie ist alles hineingelegt, was jeder der obigen Begriffe mit dem anderen teilt und was er für sich Besonderes hat. Da aber die Auslegung meist gerade das Besondere betonen muß, muß sie auch die Erlaubnis haben, bald den einen, bald den anderen Begriff für die gleiche Allegorie zu setzen.

Endlich: Was verstehen wir unter Naturalismus? Das ist doch eine ganze lange Kette von Vorstellungen, von Sachen, Lehren, Regeln wie Personen. Alles durch einander geworfen, gemengt, vermischt und in Eins gekocht, — das nenn' ich Schüssel-Sülze. Sudermann selbst wählt allerdings ein anderes Gericht, indem er seinen Lorbaß sagen läßt (zu Witte):

Mach dir ein Rührei aus der ganzen Horde.

Das geht ja auch; was er z. B. unter dem Begriff des Weibes untergebracht hat, ist zusammengenommen Rührei. Bezüglich des in Widwolf Verkörperten bin ich aber für Schüssel-Sülze. Von Zola bis Hauptmann und Genossen bald hier und da ein Stückchen, bald auch der ganze Mann, je nach Bedürfnis. Und dennoch! Alles subsummiert unter den Begriff Naturalismus. Wird er angeschlagen, darf ich an alles denken. Des Dichters Phantasie war berechtigt, in eine allegorische Figur des Naturalismus alles hinein zu dichten, was er darüber auf dem Herzen hatte. Ebenso muß aber auch die Auslegung das Recht erhalten, hier Zola, dort Hauptmann und dies und jenes für Widwolf zu setzen. —

Aus unseren Darlegungen geht hervor, daß uns weder ein andächtiges Aufschauen zu den „Reiherfedern“ als zu einem erhabenen, unserer ganzen Wertschätzung würdigen Werke, ihren Sinn erschließt, noch daß ein Verständnis des Helden durch eine andere Anordnung seiner Charakterzüge, als sie dem Dichter beliebte oder möglich war, gegeben ist; ferner aber auch, daß sie keineswegs so hoch über unserem geistigen Niveau stehen, daß wir auf ein Verständnis überhaupt verzichten müßten. Das einzige, was ihren Sinn zu erschließen vermag, ist ein Kommentar. Es ist eine undankbare Aufgabe, einen solchen zu schreiben; und von Seiten des Lesers gehört einiger Mut dazu, sich hindurch zu arbeiten. Es werden jedoch durch denselben Mitteilungen des Dichters zu Tage gefördert, die von großem Interesse sind und vielleicht auch den Mut des Lesers zu lohnen vermögen.

Die Aufgabe, welche sich Sudermann mit den „Reiherfedern“ stellte, bestand im allgemeinen darin, sein Verhältnis zu seiner Kunst zu schildern. Sie zerfiel naturgemäß in drei besondere Teile. 1) In einen Überblick über seinen Entwicklungsgang, auf den der erste Akt verwandt ist; 2) in eine Schilderung seiner Stellung in unserer zeitgenössischen Litteratur, die im zweiten Akt entworfen wird; 3) in eine bildliche Darstellung seines Verhältnisses zu einer Arbeit insbesondere oder zu seiner Arbeit überhaupt, welche im dritten und vierten Akt erledigt wird. Da das Ganze an dem Gerüst einer Fabel aufgebaut ist, die notwendig einen Abschluß verlangte, fügte der Dichter einen fünften Akt hinzu, der für die eigentliche Aufgabe, also auch für unsere Deutung einen geringen Wert besitzt. Er verfolgt besondere Zwecke, die am rechten Ort dargestellt werden sollen.

Was der Dichter mit der Lösung dieser Aufgabe, d. h. mit dem Drama „Die drei Reiherfedern“ außerdem bezweckte

und erreichen wollte, kann nur mit der Entzifferung seines Inhaltes gegeben werden.

Inhalt der „Reiherfedern".

I. Entwicklung.

Vom Inhalt des ersten Aktes hat schon eine Menge vorweg genommen werden müssen. Wir dürfen uns also kurz fassen.

Daß Witte einem Fürstengeschlecht entstammt, ist der poetische Ausdruck für das Gottesgnadentum in der Dichternatur; und daß Widwolf der Stiefbruder Wittes ist, soll die nahe Verwandtschaft der künstlerischen Veranlagung Sudermanns mit derjenigen der Naturalisten andeuten.

Was wir unter Jugend und Vaterland zu verstehen haben, konnten wir aus dem Citat aus der Dresdener Rede feststellen; desgleichen auch, wie wir uns die Behauptungen Wittes, daß Widwolf seine Jugend zerbrach, und daß ihm sein Schicksal zum Zeichen ohnmächtiger Schande geworden sei, deuten sollen.

Daß Witte von Widwolf aus seinem Vaterland vertrieben wird, soll heißen, daß Sudermann aus der Richtung, die sein künstlerisches Wollen ursprünglich eingeschlagen hatte, durch den Naturalismus herausgedrängt wird.

Von großem Interesse ist die Anordnung, daß Witte der e c h t e Sprosse jenes Herzogsgeschlechts in Gotland und Widwolf der B a s t a r d ist. Es liegt darin ein Urteil Sudermanns, das seine Darstellungen in ihrem ganzen Verlauf beherrscht. Er erkennt danach dem Naturalismus wohl Gewalt, Macht, Stärke zu — aber nicht die Eigenschaften einer echten Kunst. Aus dieser Beurteilung erklären sich die Leiden, von denen Sudermann,

entgegen der schlichten Darstellung in seiner Dresdener Rede, in den „Reiherfedern" ausführlich spricht.

Sudermann hat frühzeitig angefangen zu dichten; er erzählt, glaube ich, selbst von seinen Versuchen als Student. In den Zöglingen unserer Gymnasien wird eine Welt von Ideen aufgebaut. Helden und wieder Helden sind es, die sie bevölkern. Wer aus dieser Welt heraus gestalten will, wird immer nach dem Edlen, Erhabenen, Großen greifen, und es ist selbstverständlich, daß er glaubt, die Menschen damit beglücken zu können.

Witte klagt, daß sein Menschenvertrauen in Trümmer gesunken: Der junge Dichter mußte irre an den Menschen werden, wenn ihnen statt dessen, was er erstrebte, zu gestalten und zu geben versuchte, das als Kunst galt, was der Naturalismus ihnen bot — nämlich die Darstellung der Menschen und Dinge in ihrer nüchternen und nackten Erbärmlichkeit. Wenn das als die allein echte und gerechte Kunst angesehen wurde, dann galt es für ihn allerdings, von der Wunderwelt, die er sich aus seinen Büchern in seiner Phantasie aufgebaut hatte, Abschied zu nehmen.

Witte spricht von dem „Gift der Entsagung", das er in dürstenden Nächten getrunken habe: — Für den jungen Sudermann galt es ein Entsagen, ein „abgründiges Vergessen" für all die schönen Ideen und Pläne, die sich mit seiner, vor jener Kunst in Trümmer gesunkenen Wunderwelt verbanden.

Witte erzählt, daß er verzweifelnd am sprossenden Bart die Male der zögernden Mannheit gezählt habe: Verlangte die Zeit von dem Dichter, daß er getreu nach dem Leben schildere, so mußte den jungen Sudermann eine heiße Sehnsucht erfassen, in das Leben hinauszutreten, um es kennen zu lernen.

Daß Lorbaß den jugendlichen Witte rettet, bedeutet, daß sein Genie den Künstler wegen der Mißerfolge mit seinen idealistischen Versuchen nicht zu Grunde gehen läßt.

Die Fabel erzählt, daß Witte und Lorbaß, nachdem sie aus Gotland entwichen, ein Jahr auf dem Meere umhergestrichen sind: Das Meer ist das Leben; Sudermann hat seine Kehr- und Schattenseiten gesehen; er hat es vielleicht in seinen Tiefen und Abgründen aufgesucht, um es von Grund aus kennen zu lernen. Dort recken sich aber tausend Arme, um den Wagenden fest zu halten.

Nun muß ein Augenblick für des Dichters künftiges Geschick entscheidend gewesen sein, über den wir nicht unterrichtet sind, von dem wir aber annehmen dürfen, daß er in der Erzählung von Wittes erster Begegnung mit der Begräbnisfrau poetische Gestalt gewonnen hat. Verstehen wir sie recht, dann sind die Leichen der Ungenannten und Ungekannten, die er da vom schleimigen Tang umsponnen, vom scharfen Sand zerschürft, vom Meer des Lebens gährend ans Gestade geworfen sieht, Berufsgenossen. Da wird der Anblick ihres Ausgangs zu einem jähen Schrecken, daß auch ihm dies Schicksal widerfahren könnte. Da wird das Lächeln der Begräbnisfrau zum Hohn, daß es ein Wahn sei, der ihn zum Lande der Poesie treibe, wie es ein Wahn gewesen, der jene Armen, Verkommenen ihre Bahnen trieb.

Die Begräbnisfrau erzählt von Witte:

> Und trotzig war er und hub sein Schwert
> Und wollte mit Zürnen und mit Drohn,
> Daß ihm ein Wunsch erfüllet werd'.

Es soll heißen, daß sich der junge Dichter gegen einen Ausgang, wie den an den Berufsgenossen geschauten, aufbäumt und von seinem Schicksal die Gabe verlangt, zu leisten, was er sich Großes vorgesetzt.

Rat und Weisung der Begräbnisfrau geben ein Bild davon, wie der junge Sudermann sich in jenem entscheidenden Augenblick sein Schicksal gedeutet und seinen Lebensweg zurecht gelegt hat. Das Weib, das Witte erstrebe, sagt die Begräbnisfrau, sei

vorhanden und harre seiner in Nacht und Not; aber es sei nicht hier. Wenn er die schwere Fahrt nach der Nordlandsinsel bestünde und die Reiherfedern als Beute heim bringe, wolle sie ihn wissend machen, die Begehrte „zu finden und zu binden.“ Auf den jungen Dichter übertragen, lautet die Weisung also: Die Kunst, die edle und erhabene, an die er glaube, sei gegeben und harre ihres Erlösers und Befreiers. Doch nicht schon jetzt sei sie ihm erreichbar. Nur wenn er aus der harten Thätigkeit, die seine Zeit ihm vorschreibe, die Beute heimbringe, die wir schon kennen lernten, das künstlerische Ideal und die Kenntnis seiner eigenen Kräfte, sei er befähigt, ihren Besitz zu erstreben.

Aber was verlangte seine Zeit von ihm, und worin bestand die Härte und das Gefahrvolle seiner Fahrt? Angesichts der Erfolge des Naturalismus hat sich Sudermann sagen müssen, daß er bald zu den Toten, zu den Ungenannten und Ungekannten zählen würde, wenn er seinem Idealismus weiter folge; seine Zeit verlange, daß er sich der herrschenden Richtung anschließe und Gehalt und Gestalt seiner Werke ihren Forderungen gemäß einrichte. Das Harte und Abenteuerliche, dieser Einsicht auch Folge zu leisten, lag darin, daß er dem Naturalismus in innerer Abneigung gegenüberstand, ihm nicht die Eigenschaften einer echten Kunst zusprechen konnte, und daß er also mit den Werken, in denen er sich ihm „bedenklich angeähnlicht“ haben würde, die Höhen der Kunst nicht erreichen könne, die er erstrebte.

Die Begräbnisfrau hat die Wünsche Wittes zu loderndem Tumult entfacht. Es ist die erste Wirkung des Zaubers den sie auf ihn ausübt: Die Aussicht auf dereinstige höchste Leistungen im Gebiet seiner Kunst mußten den jungen Dichter mit glühendem Eifer erfüllen. Der Zauber, dem er verfällt, ist ein brennender Ehrgeiz. Wittes Fahrt zur Nordlandsinsel ist der bildliche Ausdruck für Sudermanns dramatische Thätigkeit bis zum „Johannes“.

Daß Lorbaß während dieser Fahrt zurückbleibt und der Begräbnisfrau die Gräber gräbt, ist nicht schwer zu erklären. Sudermann war Leiter einer Zeitung. Während in dieser Zeit sein künstlerisches Wollen auszog, um sich das Gebiet zu erobern, aus dem wir ihn sieggekrönt zurückkommen sehen („Ehre", „Heimat", „Sodoms Ende"), hat die andere Kraft in ihm die Darbietungen unserer zeitgenössischen Litteratur bearbeitet und wohl manchem das Grab gegraben, den ein Wahn auf Bahnen trieb, die zu wandeln ihm Beruf und Fähigkeiten fehlten. Auch dahin kann man das Zurückbleiben des Lorbaß deuten, daß Sudermann auf seiner „Fahrt zur Nordlandsinsel" sein bestes Können noch nicht gegeben habe. Die Weiber, die er auf dieser Fahrt genossen hat, kennen wir ganz genau nach Namen und Wesen. Wittes Leiden auf der Fahrt sind die Leiden des Dichters, der sich unter allen Umständen seine Anerkennung erkämpfen will:

Das Wachen meiner Nächte,
Des Abends karg bemeßne Ruh',
Des Morgens brünstig flammendes Gebet
Und mehr als alles das — das Werk des Tags,
Das heilige, wo, was von Gott erfleht,
Aufs neue noch mit ragendem Entschluß,
Mit einem zähnefletschenden: „Ich wag's"
Von dir ertrotzt, ermeistert werden muß, —
Gram — Zweifel — Kampf — Gefahr — Mißlingen heute
Und neuer Anlauf morgen — und so für und für.

Sudermann ist der erste gewesen, der mit einem Schauspiel wie „Sodoms Ende" an uns herangetreten ist, und dazu bedurfte es wohl gerade für ihn eines „zähnefletschenden: Ich wag's."

Spielhagen sagt über den Lebensweg eines Dichters:*) „Wohl euch anderen, die ihr die gebahnten Wege des Lebens geht, und die Schrecken nicht kennt, die auf den lauern, des Weg sich in die Wildernis verirrt, hinter welcher vielleicht das

*) Finder und Erfinder.

erträumte Eldorado seiner wartet, vielleicht aber nur Elend und Schande.“ Auch Sudermann spricht in den „Reiherfedern“ wiederholt von „des Weges Schrecken“ und an einer Stelle heißt es:

In schwarzen Schemen
Steht rings das Grauenvolle, das ich sah. 52

Aber wie schwer auch die Fahrt, Witte hat erreicht, was sie bezweckte. Er bringt die Federn heim und ist ausgereift zum Mann: — In wie weit Sudermann die Zwecke seiner Thätigkeit erreicht hat, ist bekannt. Die Gefahr, zu den Ungenannten geworfen zu werden, hat er besiegt. „Ehre“, „Heimat“, „Sodoms Ende“ brachten ihn in aller Mund; Erfolg auf Erfolg führte ihn zu Ehren und Besitz. Er kennt die Menschen, wie sie sind und nicht, wie man sie sich etwa von seinem Schreibtisch aus denken mag, er gebietet über eine Technik und Bühnenroutine — wir haben ja überall nur den Dramatiker Sudermann im Auge — um welche ihn Tausende beneiden und über eine Gestaltungskraft, die noch immer erreicht hat, was sie bezweckte; wenigstens für diejenigen, die sich liebevoll mit seinen Werken beschäftigt haben. Daß er aber auch die Güter heimbrachte, die in den Federn symbolisiert sind, zeigen der „Johannes“ und „Die drei Reiherfedern“.

Die Begräbnisfrau sagte von der Fahrt, „durch dieses Werk“ würde Witte zum Mann und des Weibes wert, das er begehre. — So ausgereift und ausgerüstet mit allem, was den Dramatiker macht, war auch Sudermann nach Absolvierung jener harten Schule würdig der hohen Kunst, die er vordem erstrebte.

Mit dem Eintritt Wittes in die Handlung beginnen nun die direkten Mitteilungen des Dichters über sich selbst. Indem er Witte unter einem Zauber stehend zeigt, der ihn in seinen Plänen und in seiner Erkenntnis irre leitet, will er uns erzählen, wie ihn ein krankhafter Ehrgeiz auf irrige Bahnen

getrieben und verblendet habe. Witte sagt, das Vaterland liege jetzt „in Kleinheit fern und halbvergessen.“ Es soll heißen, daß dem Dichter das Gebiet der Träume, Pläne und Ideen seines jugendlichen Idealismus klein und gering erscheine, nachdem er in den harten Mühen und Kämpfen der abgeschlossenen Schaffensperiode ein hochgerichtetes neues Ideal errungen habe.

Witte spricht mit Geringschätzung von den Weibern, die er genossen; sie hätten „seiner Seele hohen Flug gehemmt.“ Er will sich nicht länger vom Schicksal mit einem kargen „nimm vorlieb“ zu einem „Hungerfraße“ locken lassen. Es sei nun Zeit, „daß sich sein schwankes Leben nach seiner Sehnsucht innerstem Gesetz gestalte“. Seine Seele sei jetzt „voll und ganz sein eigen“. Im Großen will er „seine Kräfte messen“; selbst die Maße dessen schaffen, was groß ist; er habe „sein Schicksal auf Entbehren gesetzt“ und hoffe damit die Gabe zu erlangen, „zu höchstem Werk empor zu steigen“. Endlich will er sich „lächelnd, wie in einem Luftgeheg, am Grenzstein unserer Ahnung anbauen“.

Das alles läßt sich auf den Dichter übertragen. In „Ehre“, Heimat“, „Sodoms Ende“, 2c. schuf er wohl Werke, deren Erfolg ihn berechtigte, sich einen „Sieggewohnten“, „Siegestollen“ zu nennen; aber den hohen Flug des Dichtergeistes werden wir vergeblich in ihnen suchen. Es gilt von der Muse eines jeden der genannten Werke, daß sie den Dichter „zur Erde niederzog.“ Nun will er nicht länger die kleinen Menschen des Berliner Parvenü-Salons oder des Hinterhauses, der Bohême oder Demi-monde schildern. Wenn ihm sein Schicksal keine höheren Fähigkeiten, seinen Kräften keinen besseren Wirkungskreis vorbehalten habe, dann hätte es ihn „mit einem Hungerfraße“ abgespeist.

Seine früheren Erfolge haben dem Dichter mit Besitz und Ansehen die Unabhängigkeit gebracht, welche ihn der Nötigung überhebt, der herrschenden Tagesmeinung Rechnung zu tragen.

„Ohne Rücksicht auf äußeren Erfolg und Vorteil“ hat er nach seinem eigenen Bekenntnis schon die „Reiherfedern“ schaffen können. Seine Seele ist jetzt wirklich „froh und ganz sein eigen“, er kann „nach seiner Sehnsucht innerstem Gesetze“ schaffen und gestalten, und im Gebiet seiner Kunst, ein Muster und ein Meister, „selbstgewiesene Bahnen“ schreiten. Es drängt ihn, im Großen seine Kräfte zu messen, Werke zu schaffen, in denen er nicht mehr durch Sensation und Sinnenkitzel anzuregen bestrebt sein muß, sondern durch die reinen Genüsse einer edleren Kunst erfreuen darf; Werke, in denen er uns über den Jammer unserer Beschaffenheit hinweg in höhere, edlere Daseinsformen führt. Er will uns die Tiefen der Menschennatur erschließen und uns zeigen, wie selbst ein Unrecht noch sein Recht behält. Auf das hohe Ansehen gestützt, das er sich bereits errungen, will er ein „Herold alles Großen“ werden.

Wer solche Kunst sich vorsetzt, muß bereit sein, auf den Beifall der Menge zu verzichten, wie auf den Gewinn, der heutigen Tags die Kunst mit klingendem Golde belohnt.

Wenn Sudermann in diesem Sinn „sein Schicksal auf Entbehren setzte“, könnte er seinen Geist die Wege wandeln lassen, auf die es ihn treibt: In die Gebiete des Denkens und Sinnens, die dem gemeinen Menschen sonst verschlossen bleiben und ihm als unerforschlich gelten; und lächelnd könnte er sich „am Grenzstein unserer Ahnung anbauen.“

Was Sudermann auch an Ruhm und Ehre errungen, und wie verwöhnt er sei durch seine Siege, vor dem hohen Können, das ihm vorschwebt, will er sich demütigen, in zager Scheu den Stolz, „die steifen Kniee“ beugen und bekennen, daß es ein Geringes sei, was er bisher geleistet. Er schätzt jenes Können so hoch, daß er gewiß ist, es würde ihm Sitz und Stimme verleihen, wo „die Besten der Menschheit zu Rate versammelt sind“; er hofft, „daß es den Tod bezwingen würde,

an ihm vorüber zu gehen", daß es ihm Unsterblichkeit erringen, seinen Namen unvergeßlich machen würde.

Ein Beleg für die Richtigkeit dieser Behauptungen liegt in den Werken, in welchen sich uns Sudermann zuletzt gezeigt hat. Schon der „Johannes" gab ihm Gelegenheit, im Großen seine Kräfte zu messen. Hier galt es, das Leid eines Hochgesinnten zu schildern, der zwischen zwei Welten gestellt ist, von denen die eine im Niedergang, die andere im Aufgang begriffen ist. Und in den „Reiherfedern" hat er sich bereits „am Grenzstein unserer Ahnung" angebaut.

In dem Spiel, das die Begräbnisfrau nun mit Witte treibt, indem sie ihm das Weib seiner Sehnsucht in Riesengröße am Himmel erscheinen läßt, will uns der Dichter zeigen, wie er sich die Kunst, die er ferner betreiben wollte in einem krankhaften Ehrgeiz so riesengroß ausgemalt habe, daß sie in Wirklichkeit mit einfachen Menschenkräften niemals zu erreichen gewesen wäre.

Daß ihm in diesem Zustande nicht nur das Sinnen und Trachten seines jugendlichen Idealismus, sondern auch das unter heißen Mühen Geleistete und Erreichte und späterhin überhaupt alles, was sich als erreichbar darstellt, geringwertig, ja verächtlich erscheinen mußte, liegt in der Natur der Sache. Wenn wir den Helden der „Reiherfedern" also weiter verfolgen, ist es gar nicht das von ihm erstrebte Ziel, was uns interessieren kann — denn das ist ein Nichtiges, Gehalt- und Ideenleeres — sondern sein Krankheitszustand, sein Unglück und seine Leiden.

Daß Lorbaß, der den ganzen Schwindel überschaut, sich breitbeinig in Wittes Unglücksweg stellt, warnt, fleht, bittet, bis er einsieht, daß er jenen sich austoben lassen und sich auf seine dienende und schützende Rolle zurückziehen muß, soll heißen, daß sich eine bessere, vernünftige Einsicht im Dichter der falschen Richtung, die sein Wille neuerlich eingeschlagen, entgegengestellt, ihn aber nicht aufzuhalten vermocht hat.

Es ist selbstverständlich, daß Sudermann uns von der Erkrankung nur erzählen konnte, nachdem er sie überstanden und eine genaue Kenntnis seiner selbst gewonnen hatte. Daß er sie überstehen konnte und nun mit dem Humor, der die „Reiherfedern“ durchzieht, auf sie zurückblicken kann, ist ein Beweis dafür, daß der Lorbaß in ihm doch endlich Sieger geblieben ist. —

II. Im Reich der Poesie.

Wenn wir den zweiten Akt der „Reiherfedern“ verstehen wollen, müssen wir uns zunächst die Situation klar machen, in die er uns versetzt. Cölestin sagt bezüglich Widwolfs:

> Wäre doch der schmutz'ge Troß
> Samt seines Herzogs wüstem Heldentum
> Schon endlich aus dem Land hinausgestunken.

Als auch der „Pommernfürst“ die Burg verläßt, auf den er seine letzte Hoffnung setzte, giebt er seiner Angst wie folgt Ausdruck:

> Mir ist, als wankt die Erde,
> Als will mein armer Kopf in Stücke gehn.
> Nun fällt das Vaterland, das, herrenlos,
> Dem Raube Mächt'ger zu entflieh'n gedachte,
> Dem Mächtigsten der Räuber in den Schoß.

Er spricht alsdann von der „rauh behaarten Gewaltshand“ des Widwolf, die ihm und seines Gleichen im Nacken sitzen würde, wenn er Sieger würde. Widwolf selbst apostrophiert er:

> Und bist du Herr, wirst du ja ohnehin
> Den grauen Kopf mir vor die Füße legen —

und erhält von ihm die Antwort:

> Vielleicht . . . . . .
> Wirst du aus purer Gnade nur gehenkt.

Des Kanzlers Worte von der tückisch frevelnden Faust, die nach ihrer „Seele Heiligtümern taste,“ beziehen sich gleichfalls auf Widwolf. Dann redet er ihn mit den Worten an:

> Wer kennt dich nicht? Es gleischt
> Die Feuersbrunst als Fahne vor dir her,
> Dich kennt der Geier, der nach Abfall kreischt,
> Dich kennt der Alk im blutdurchfurchten Meer.

In allen diesen Aussprüchen liegt viel Haß und Verachtung, und ich räume gern ein, daß einige Kühnheit dazu gehört, nach ihnen immer noch behaupten zu wollen, Widwolf sei die Personifikation des Naturalismus. Aber in Cölestin erkannten wir die Eigenart eines deutschen Professors der schönen Litteratur oder Ästhetik und im Kanzler sahen wir den Vertreter einer ernsten Kritik, beide noch im Bannkreis der klassischen Dichtkunst stehend. Beide sind Diener der Königin Poesie. Cölestin schwärmt von ihr, wie nur je ein begeisterter Verehrer geschwärmt hat:

> Eine Königin ward uns bestellt,
> Aus deren Seele still in alle Welt
> Die Wohlthat grenzenloser Güte floß. —

Und das sei ihr Land,

> wo ein ew'ger Erntefrieden lachte,
> Wo sich der Seele eingeborne Scham
> Mit anerzogener Sitte fröhlich paarte,
> Und man in Unschuld hoch zu Jahren kam.

Der strenge Kanzler seinerseits ist eingenommen von der wunderbaren Ordnung, die im Lande herrsche und die Widwolf nicht kenne. Er giebt sich als einen Wächter und Wahrer aus, von dem „was einst als Recht im Lande galt, was gilt und gelten wird,“ von dem Rechte, „in dem sie gern gerastet, das immer milde, niemals lästig, sich frei und froh das Vaterland erschaffen habe.“ Aus diesem ihrem Verhältnis zur klassischen

Poesie ergiebt sich nun auch ganz von selbst beider Urteil über den Naturalismus, beziehungsweise die Personification desselben.

Erinnern wir uns nur, wie sich die Verehrer der klassischen Dichtkunst zum Naturalismus und seinen Bekennern und wie umgekehrt sich diese zu jenen stellten. Sudermann sagte in der Dresdener Rede: „Was wird diesen Poeten nicht alles zum Vorwurf gemacht! Wühlen im Schmutz, Gefühlsrohheit, Immoralität, Cynismus — man könnte ein ganzes Lexikon aus den bösen Worten bilden, welche die Gegner allgemach zusammengetragen haben. Und damit schießen sie weit über das Ziel hinaus.“ In dem Satze liegt ganz genau derselbe Ideengang, wie in diesem Teil der „Reiherfedern“. Aus Gefühlsroheit, Immoralität, Cynismus sind Sköll, Ottar und Gylf, die Spießgesellen Widwolfs geworden; sie werden uns in ihrer schmutzigen Gesinnung vorgeführt und folgerichtig wiederholt „ein schmutziger Troß“ genannt. Die Angst, welche Cölestin und den Kanzler wegen ihres Landes, wegen ihrer Seele Heiligtümer und wegen ihrer eigenen Persönlichkeit vor Widwolf befallen hat, spiegelt all die Sorge wieder, welche die Anhänger der klassischen Kunst beim Auftreten des Naturalismus gefangen hielt. Was sie als hoch und heilig verehrten, sollte nun auf einmal nichts mehr wert sein, die Meister sowohl wie ihre Werke. Wie riß man allein ihren Liebling Schiller und seine Schöpfungen herab! Auf dies Zerstören alter Heiligtümer, von dem der Naturalismus nicht frei zu sprechen ist, auf dies Wegfegen und Wegbrennen aller Werte, die ihm im Wege standen, beziehen sich die Worte des Kanzlers: „Es gleischt die Feuersbrunst als Fahne vor dir her.“ Und wenn er weiter schimpft:

Dich kennt der Geier, der nach Abfall kreischt,
Dich kennt der Alk im blutdurchfurchten Meer,

so soll es heißen, daß der Naturalismus, wie mit den Sachen, so auch mit den Personen verfahren sei: Er habe Leichen ge-

schaffen, einer Menge Existenzen im Reich der Poesie das Leben genommen.

Die Antwort, die der gute Cölestin von Widwolf erhält, glaube ich mit einem Satz aus Schlenthers Hauptmannbiographie*) illustrieren zu können. Er zeigt den Humor, mit welchem man die alten Herrn vom Schlage Cölestins behandelte. Bulthaupt hatte für die Poesie Shakespeares und gegen die Kunst Hauptmanns in „Vor Sonnenaufgang“ gesprochen. Schlenther schreibt: „Geharnischt und gepanzert mit seiner ganzen „Dramaturgie der Klassiker“ ritt Herr Heinrich Bulthaupt, Professor aus Bremen und Auchdramatiker streitbar durch alles deutsche Land und auch in die Hauptstadt Goethes und Schillers, um von der eingeweihten Stätte aus den Vernichtungsschlag gegen alle die zu führen, die nicht wie Goethe, Schiller oder Bulthaupt dichteten.“ Man machte sich über die Leute lustig, welche die Sache der Poesie und also auch die ihrige so furchtbar gefährdet glaubten.

Die „rauhbehaarte Gewaltshand“, die tückisch frevelnde Faust“, den „Schreckensmann“, der auf einem „Schreckensthron“ sitzt, den „Räuber Samlands“ können wir getrost in einen Topf schmeißen; sie sind lediglich Citate aus dem „Lexikon von bösen Worten,“ welches nach Sudermann die Gegner des Naturalismus allgemach zusammen getragen haben sollen.

Die Freier um die Königin sind alle dem Herzog Widwolf gewichen. Es heißt:

> Denn alle Prinzen, die sich herverirrt,
> Sind feig entwichen vor dem Einen.

Vor dem Naturalismus haben alle anderen Richtungen im Reiche unserer vaterländischen Poesie zurücktreten müssen. Hauptmann und seine Gefolgschaft beherrschen das Feld.

Wie Hauptmann empor gekommen ist, ist wohl in jeder-

*) Schlenther: Gerhart Hauptmann p. 82.

manns Erinnerung. Er wurde von einer Gruppe radikaler, oder wie Sudermann sagt, „waschechter" Naturalisten auf den Schild gehoben. Die große Masse des Publikums stand seinen Erstlingswerken mit den gleichen Schauern gegenüber wie den Werken Ibsens. Doch das half ihm nichts. Hauptmann wurde ihm aufgenötigt und seine Kunst als das non plus ultra ausgerufen. Es liegt wohl einiger Spott über das Werden Hauptmanns, resp. auf die Mache dabei in den Versen, die Widwolf zu einem Schießgesellen spricht:

Hör' zu! Und daß du mir es wohl behältst:
Sobald der Bursche drüben seinen Teil
Bekommen hat und sich im Sande wälzt,
Schreist du, so laut du kannst: dem König Widwolf Heil!

Zur selben Zeit wie Hauptmann kam Sudermann in die Höhe. Aber wurde jener dem Publikum aufgenötigt, eroberte sich dieser im Sturm seinen Beifall und seine Bewunderung. „Ehre", „Heimat", „Sodoms Ende" wirkten wie jene berühmten Stücke, die immer, ganz abgesehen von ihrem litterarischen Wert, der direkte Ausdruck dessen waren, was jeweilig gerade in der Luft lag: Der Strömungen und Geistesrichtungen im Volke selbst. Unter Volk darf man da freilich zunächst nur das jüngste Berlinertum verstehen. Nach dem großen Krieg entstand eine ganze Völkerwanderung der Provinzler nach der Hauptstadt Berlin und überflutete sie in einem Maße, daß der geborne Berliner nur noch selten zu finden war. Die Eingewanderten brachten das Spießbürgertum aus Dingsda und Dingsdort mit der engbegrenzten Ansicht, wie Hans sich benehmen und Gretchen sich geben dürfe, in unverfälschter Echtheit mit und rissen bald Augen und Ohren auf vor Staunen über das, was sie in Berlin zu sehen bekamen. Das war ja Sodom, wie es die fromme Tante daheim und der Herr Lehrer geschildert hatten, und dessen Ende sie nun nach eigener Inaugenscheinnahme in nahe Aussicht stellen konnten. War das erste

Staunen vorüber, dann trat je nach Veranlagung eine Wandlung ein. Entweder man widerstand den Verlockungen der Großstadt, in den meisten Fällen, weil man nicht zu sündigen wagte, stellte sich auf den Standpunkt der frommen Tante daheim, richtete, urteilte, verurteilte ganz aus ihrem Gesichtswinkel und „klagte über der Zeiten Verderbnis“. Oder man stürzte sich in den Strudel der Genüsse und wurde eine Art Parforce-Berliner, wobei man aus der eigenen Haltlosigkeit die Berechtigung zu einer gründlichen Verzweiflung nicht nur an sich, sondern an allen Volksgenossen schöpfte, die deshalb so süß war, weil sie den Nimbus tiefer Welt- und Menschenkenntnis und eines erhabenen philosophischen Standpunktes trug, und urteilte, richtete, klagte wie jene.

Zudem trat gerade damals eine Philosophie auf, die nichts Geringeres leisten zu können behauptete, als eine neue Moral zu schaffen. Man kann sich denken, welche Geistesströmung somit notwendig zu stande kommen mußte. Es war jene merkwürdige Zwitterstimmung aus lockerster, laxester Sittenrichtung und engherzigster, beschränktester Philisterei; eine Lebensanschauung der schiefen Urteile, der falschen Stand- und Gesichtspunkte und der haltlosen ethischen Forderungen. Ihr „klassischer“ Interpret wurde Hermann Sudermann. So echt wie er hat keiner vor ihm jene Stimmung wiedergegeben. Was er zeigte war Wahrheit in ihrem Sinne. In dem Hinterhause bei Mutter Heinecke war man selbst gewesen, Alma kannte man ganz genau, und über Kommerzienrats im Vorderhause dachte man, wie sie sich zeigten. Die Lumpenstimmung Willy Janikows hatte man als weltweiser Jungberliner nicht nur durchgekostet, sondern sich auch ehrlich erworben; und kam man einmal heim, dann fand sich auch Gelegenheit, die Scenen in „Heimat“ mehr oder minder ähnlich wie Magda selbst zu spielen. In Sudermann also war Wahrheit, — Wahrheit, auf die man jeden Eid hätte leisten können. Alles Nichtberlin

verhielt sich zwar ablehnend gegen sie, weil sie ihm unbekannt war, weil es in der berechtigten Überzeugung lebte, daß sie im günstigsten Fall eine besondere Wahrheit sei und daß man sich eine höhere müsse denken können. Aber was gilt die Provinz, die arme, dumme Provinz, die nicht denkt und keine Meinung hat! Das Volk war und blieb zunächst jenes Jungberlinertum, und Sudermann war sein großer Dichter.

Seine Erfolge gaben ihm ein Anrecht auf den Glauben, daß er, „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt gezeigt habe", wie er jüngsthin den Hamlet variierte.

Trotz der großen Erfolge Sudermanns, oder vielleicht gerade wegen derselben — ich meine nicht aus Neid, sondern aus ihrer künstlerischen Überzeugung heraus — begann die Schule um Hauptmann einen scharfen Kampf gegen ihn. Sudermann sagt selbst als Redner in Dresden, daß er von den waschechten Naturalisten „aufs blutigste befehdet worden sei"; als Witte ist er poetischer und sagt von Widwolf, daß dessen „Auge ihm Vernichtung flamme".

Man sprach Sudermann die Eigenschaften eines Dichters ab und wollte im günstigsten Fall den erfolgreichen Theaterschriftsteller in ihm anerkennen.

Dies wird in der Begegnung zwischen Witte und Widwolf durch die Frage berührt, ob Witte auch von Fürstenblut sei. Wie Sudermann stets seine Eigenart betont hat, sagt Witte:

> Ob fürstlich oder nicht, mein Blut ist mein.

Wie sie Sudermann für einen Pseudodichter nahmen, spotteten sie über die Größe, über das Ansehen, über die Bedeutung, die er plötzlich gewonnen hatte:

> Kreuzwetter, welch ein Held!
> Er rast und rasselt, und sein Siegeslauf
> Ist gar nicht mehr zu halten und zu hemmen,

sagt Widwolf.

Wenn er ihnen seine Anerkennung bezeugte, lohnten sie ihn mit Spott und Hohn. So bricht Widwolf in ein Gelächter aus, als Witte sich vor ihm verneigt.

Sie schlossen aus der Anerkennung, die Sudermann ihnen zu Teil werden ließ, daß er sich entweder ihren Doktrinen unterwerfen oder ihrer sich immer weiter ausbreitenden Herrschaft weichen müsse. Das ist in den Worten Widwolfs zu suchen:

> Dann macht er Kehrt, und wie die andern Memmen
> Räumt er mit einem Seufzer mir das Feld.

Wie Sudermann sich gegen jene feindliche Naturalistengruppe verhält, ist nun umgekehrt genau in dem Verhalten Wittes gegen Widwolf wiedergegeben.

Es muß Sudermann mit Freude und Genugthuung erfüllt haben, daß der Naturalismus, obgleich er ihn im Beginn seiner Entwickelung aus seiner ursprünglichen Richtung abgelenkt hat, — Zola — obgleich er ihn später aufs blutigste befehdet — heimischer Naturalismus — nicht vermocht hat, ihn seiner Eigenart zu berauben, geschweige denn, ihm sein litterarisches Dasein abzuschneiden. Er zeichnet beides in der Freude, mit welcher Lorbaß seinen Herrn dem Widwolf vorstellt.

> Hier ist das Gebein,
> Woran dein Auge sich so gern geweidet!
> Es ist fürs Erste noch mit Fleisch bekleidet,
> Darinnen aber steckt's, das schwör ich dir.

Aber Sudermann läßt die Freude nicht laut werden, wenigstens nicht mit dem Hohn über des Gegners vergebliches Mühen: „Still Hans!“ gebietet Witte.

Sudermanns Kunst ist aus dem gleichen Boden entsprossen, wie die der Gegner. Beide fußen auf den großen ausländischen Vorbildern. Sudermann ehrt also im heimischen Naturalismus, was er selbst erstrebt, was ihm im Beginn seiner Entwickelung als höchstes Gesetz für seine Kunst erschien. In der Dresdener Rede

sagte er, als ehrlicher Mann habe er die Pflicht, für jene Poeten eine Lanze zu brechen, und in der Bildersprache der „Reiherfedern" belehrt er sein stärkeres, zum Hohn geneigtes Selbst:

> Der Mann steht über deinem Hohne,
> Denn ob er gleich mit schmählichem Verrat
> Mein angeboren Recht mit Füßen trat,
> So trägt er dennoch meines Vaters Krone.
> Ihr neig ich mich!

Die wichtigste Frage in den „Reiherfedern" ist nun die, daß Witte gegen Widwolf kämpfen soll und sich dessen weigert. Sie existierte auch für Sudermann jenem Naturalismus gegenüber. Der ehrgeizige Mann wird durch nichts so sehr verletzt worden sein, als durch die anmaßende Herablassung, mit welcher der Gegner ihn behandelte. Daß er sich gereizt fühlte und tausendmal den Stachel in sich empfunden hat, gegen ihn anzukämpfen, liegt sehr nahe.

Trotzdem ist ihm ein kritisches Urteil über die feindliche Richtung nicht zu entlocken gewesen. Er empfindet diese Unterlassung selbst als einen Vorwurf und giebt ihm Ausdruck in den Worten des Cölestin, als Widwolf den Witte mit neuem Hohn überschüttet:

> Und solcher Frevel schreiendes Übermaß
> Hörest du schweigend und bebenden Mundes an?
> . . . .
> . . . . . Bist du ein Mann?
> Ist dieser Leib, der in strotzender Jugend strahlt,
> Nur ein mühsam aufgefütterter Wanst?
> Und ist auf der zornigen Stirne das Rot gemalt,
> Daß du erduldeten Schimpf nicht rächen und brechen kannst?

Die Unterlassung ist ihm auch von gegnerischer Seite aufgemutzt worden, wie es im Bilde durch Widwolf geschieht:

Ich sage dir, Frau Königin, er geht!
Mit meinem Schwerte steh' ich dir dafür.
Und giebt's in seiner Heldenseele ein Gebet,
So heißt es: Lieber Gott, hilf meinem Ruhm
Genädiglich nur bis an jene Thür.

Sudermann giebt nun in den „Reiherfedern“ eine Reihe von Gründen an, weshalb er nicht in einen Kampf eintreten will. Ja, die Sache hat ihn so sehr beschäftigt, daß ihn all das hier Niedergelegte so wenig befriedigte, daß er in einer besonderen Dichtung noch einmal ausführlich darauf zurückkommt, um entweder eine Erklärung zu geben oder eine endliche Entscheidung zu treffen. Sein erster und vornehmster Grund ist, daß er in der Verfolgung seines Ideals und seines Zieles, in der Ausübung seiner eigenen Kunst etwas besseres zu thun hat, als die Gegner zu bekämpfen:

Und ehe nicht zur Rache
Mich rufen hell des Himmels Cherubim,
So lang — im Sprung für eine bessere Sache —
Neig' ich mich knirschend (!) auch vor ihm. —

Was kümmert ihn schließlich die Feindschaft! Es ist nicht seine Aufgabe, die gegnerische Kunst zu stürzen; so lange das Volk sie sich gefallen läßt, ist es keine bessere wert:

Ich zürne nicht und nehm' es nicht als Amt,
An deines Thrones Schreckensbau zu rütteln.
Solang es dich erträgt und dein blutblindes Schwert,
Seid ihr, das Volk und du, einander wert.

Was ihm vom Gegner auf die angedeutete Art zugefügt wird, ist nicht zu vergleichen mit der Schwere des Leids, welches er empfunden hat, als er mit seinen ersten Versuchen wegen des mächtigen Auftretens des Naturalismus weder zu Anerkennung noch zu Erfolg gelangte:

Doch eines wisset: wie viel auch an Schmach
Er heute dem stockenden Herzen bot,
Will ich es wägen an all der Not,
Mit der er einst meine Jugend zerbrach.

Und schließlich giebt ihm das Bewußtsein, wie er sich trotz aller Hindernisse emporgerungen hat, die Erinnerung an all die heißen Mühen und Sorgen, die es ihn gekostet, und an den endlichen Triumpf so viel reiches Selbstgefühl, daß ihm all der Schimpf von gegnerischer Seite fast wie ein Lob erscheint, auf das er mit Verachtung herabsehen kann.

Und will ich nachtastend den Weg ermessen,
Auf dem mein Wollen sich aufwärts rang,
Da aus abgründigem Vergessen
Der Weckruf jauchzender Hoffnung klang, — —
So gleitet der Schimpf, der mir heute geschehn,
Gleich widerwilliger Schmeichelei
An meinem verhärteten Ohre vorbei.

Aber der eigentliche Kern der Gründe, weshalb Sudermann nicht in einen Kampf gegen den Naturalismus eingetreten ist, hat wohl darin gelegen, daß er selbst zu einer gedankenklaren, unanfechtbaren Lösung der streitigen ästhetischen Probleme nicht hindurchgedrungen war. Wie er sich der Macht der großen ausländischen Vorbilder unterworfen, dann wieder zu der Überzeugung neigte, höher als alle eure vielgepriesene Naturwahrheit steht die Poesie, so mußte er sich auch dem heimischen Naturalismus gegenüber in Zweifel und Zwiespalt befinden. Auch hier eine Fülle Poesie, eine Kunst, die anerkannt werden muß und dennoch ein Defekt, wenn er ihre Schöpfungen mit dem Ideal, das er sich von einem Kunstwerk gebildet hatte, verglich.

Worin aber dieser Defekt zu suchen sei, würde er ebensowenig zu sagen im stande gewesen sein, wie sein Johannes bezüglich der Frage, worin die Fehler des Gesetzes bestanden, mit dem die Pharisäer das Volk bedrückten.

Endlich scheint Sudermann die Sorge beschäftigt zu haben, ob ihm, auch bei der erforderlichen Klarheit über die ästhetischen Probleme, der begriffliche Ausdruck für einen Kampf gegen den

Naturalismus zur Verfügung stünde. Sudermann ist Dichter. Dem Dichter sitzen die Gedanken stets als Bilder im Kopf, und als Bilder muß er sie produzieren. So hat er in „Morituri" selbst entschieden. Nachdem er uns gezeigt hat, wie der Held Teja und wie selbst der kleine Leutnant Fritzchen sein Leben auf die Klinge setzt, legt er uns im „Ewig Männlichen" dar, wie der Künstler sich nur mit den Mitteln seiner Kunst auf einen Kampf einlassen kann: Sei's nun mit Feder und Tinte, mit Pinsel und Palette, mit Notenheft und Fidel — er darf nur Werk gegen Werk, Schöpfung gegen Schöpfung setzen. Für ihn sind Hieb und Parade Bessermachen und Selberkönnen.

Nun erzählen uns die „Reiherfedern", daß es doch zwischen den feindlichen Parteien — Sudermann auf der einen, und dem heimischen Naturalismus auf der anderen Seite — zu einem Kampf gekommen sei, von dem wir bisher nichts gewußt haben, oder den wir doch nicht als solchen erkannt haben. Um diese interessante Mitteilung recht verstehen zu können, müssen wir nur scharf unterscheiden, um was es sich bei all ihren diesbezüglichen Offenbarungen handelt. Ich mache deshalb besonders auf den Unterschied zwischen dem Auftreten Wittes und demjenigen Widwolfs aufmerksam.

Witte ist lediglich zu dem Zweck in die Burg der Königin getreten, um auf dem Wege zu seinem Ziel einen Augenblick zu rasten. Die Königin wie ihr Land und ihre Leute sind ihm höchst gleichgültig. Dagegen hat Widwolfs Aufenthalt in der Burg direkt den Zweck, sich des Reiches der Königin und der Herrschaft in ihm zu bemächtigen.

Es geht dem Kampf ein Streit voran, wer von den beiden der echte Herzog von Gotland ist. Da es anders nicht festgestellt werden kann, soll der Kampf die Frage entscheiden. Der Kampf soll ferner darüber entscheiden, wer König in Samland sein soll. Darum handelt es sich aber nur für

die Königin und ihren Anhang, keineswegs für die beiden Kämpfer. —

Witte hat gar kein Verlangen, zu kämpfen; Widwolf fordert ihn heraus im Gefühl seiner Stärke und weil er ihn als den mißachtet, der vor ihm geflohen ist. Aber nicht durch den Gegner wird Witte zum Kampf genötigt, sondern durch den wunderbaren Einfluß, den die Königin alsbald auf ihn gewinnt, und durch Bitten und Mahnen ihres Majordomus.

Für Witte ist der Kampf ein gelegentliches Gelüst, für Widwolf Selbstzweck. Es handelt sich in ihm für Witte lediglich darum, die Königin zu verteidigen und gegen den zu schützen, der sie und ihr Land vergewaltigen würde. Er ist frei von dem Verlangen, die Königin sein zu nennen, oder König in ihrem Lande zu sein. —

Widwolf ist es gleichfalls nicht um die Königin zu thun; für ihn handelt es sich in dem Kampf darum, auch den letzten Gegner, der ihm den Besitz von Samland streitig machen könnte, aus dem Felde zu schlagen. Er kämpft um die Herrschaft, um die Königskrone von Samland schlechtweg.

Alle diese Unterscheidungen müssen wir im Auge behalten, wenn wir die Bedeutung des Kampfes verstehen wollen. Und nun fragt es sich, was liegt Thatsächliches Alledem zu Grunde?

Wir haben es gemäß der Erklärung Sudermanns im „Ewig Männlichen", daß ein Künstler einzig mit den Mitteln seiner Kunst kämpfen könne, in entsprechenden Werken zu suchen.

Auf Seiten Sudermanns kennen wir den „Johannes". Das Programm für die Tragödie wurde in der Dresdener Rede mit dem Satz gegeben: „Poesie ist Erlösung". Wir konnten die unausgesprochene Antithese dazu bilden: „Naturalismus ist Knechtung". Beide Sätze werden im „Johannes", wie ich ausführlich gezeigt habe, dem Sinn nach gestaltet und geformt, so wie es ein Dichter mit seinen Gedanken am besten vermag, d. h. im Bilde. Sudermann ist also in diesem Werk für die Poesie

und gegen den Naturalismus eingetreten, wie es die Fabel der „Reiherfedern" behauptet.

Das Werk, welches sich auf der Seite des Naturalismus der Johannestragödie entgegen stellen läßt, ist die „Versunkene Glocke" von Gerhart Hauptmann. Wie Sudermann im „Johannes", so hat Hauptmann in seiner „Versunkenen Glocke" sein Verhältnis zu seiner Kunst bildlich dargestellt. Die beiden Werke sind zu gleicher Zeit entstanden. Da sie dasselbe Ziel verfolgen, treten sie in Konkurrenz und ihre Autoren in einen Wettkampf zu einander. Das ist es aber nicht allein.

Wenn wir Hauptmanns Gedicht nach dem Buchschmuck auslegen, fällt ein sehr bezeichnender Umstand auf, der die Darstellung des Kampfes in den „Reiherfedern" wahrheitsgemäß erscheinen läßt. Er hat auf den Umschlag eine Krone aufdrucken lassen, ein symbolisches Beiwerk, das mit dem Inhalt keineswegs wie etwa der gleichfalls aufgedruckte Schwan in irgend welche Beziehung zu bringen ist. Die Krone hat also eine Bedeutung, die außer diesem Inhalt liegt und heißt ohne Zweifel, daß Hauptmann die Krone im Reiche unserer vaterländischen Poesie beansprucht. Wir sehen also, daß der Naturalismus im Reich der Poesie ganz in der Art und mit den Ansprüchen auftrat, die wir an Widwolf wahrnahmen.

Wir können nun aus den in den beiden Gedichten, „Johannes" und „Versunkene Glocke", vorliegenden Thatsachen die Mitteilungen des zweiten Aktes der Reiherfedern beurteilen. Danach hat zwischen Hauptmann, als dem vornehmsten Vertreter des Naturalismus und dem auf seine Eigenart stolzen Sudermann ein Streit stattgefunden — sei es nur im Sinn der ohne Zweifel bestehenden Konkurrenz der beiden Strebenden, sei es in Wirklichkeit — welcher schließlich zum Kampf geführt hat. Der Kampf hat für die beiden Kämpfer, ganz abgesehen von den anderen Zwecken desselben entscheiden sollen, welcher von beiden, im Bilde heißt es, der echte Sprosse des alten Fürsten=

geschlechtes in Gotland sei, — also in welchem von beiden mehr echte Dichternatur, mehr Kraft und Größe vorhanden sei ꝛc.

Nach der Fabel der „Reiherfedern“ unterliegt Witte. Sudermann erklärt also sein künstlerisches Wollen, so weit es sich in der Johannestragödie dem Gegner gegenüber bethätigt hat, für geschlagen. Wenn man aus einem Kunstwerk das, was es ausdrücken soll, nicht herauszulesen vermag, hat es allerdings seinen Zweck verfehlt. Im „Johannes“ war die Objektivität in so vollendeter Weise gewahrt, daß niemand wagte, von dem grübelnden, leidenden, klagenden Propheten auf den Dichter Sudermann zu schließen. Im Glockengießer Heinrich, seinem Ringen, seinen Zielen, seinen Leiden dagegen erkannte man sofort den Dichter Hauptmann. Auch jetzt, da uns die „Reiherfedern“ einen Aufschluß über die Johannes-tragödie gegeben haben, erscheint in ihr das Bild der Poesie zwar in Riesengröße aber immer noch nur als ein „Schein aus Lichtern und Nebeln, die um uns brauen“, während es uns aus Hauptmanns „Versunkener Glocke“ in Gestalt eines frischen rotwangigen Naturkindes sogleich fröhlich entgegen lacht. Der Erfolg beider Dichtungen entsprach diesem Unterschiede.

Im übrigen lief für Sudermann ein kleines Mißgeschick mit unter. In der Erwägung, daß er in seinem Gegner den vornehmsten Vertreter derjenigen Kunstrichtung vor sich hatte, welche objektive Wahrheit, die Gestaltung der Dinge, wie sie in natura *sind*, verlangt, und in der Gewißheit, daß sein Werk von der gegnerischen Seite nicht für voll angesehen werde, wenn es dieser Forderung nicht entsprechen würde, band er sich in der Gestaltung seines Johannes nicht nur an das Argot, sondern sogar an den Wortlaut der Aussprüche, die uns die Bibel von dem Propheten überliefert. Er setzte ihn, wie ich an anderer Stelle sagte, in mühsamer Mosaik-Arbeit aus Bibel-sprüchen zusammen. Dagegen hatte Hauptmann *den ganzen Krempel naturalistischer Doktrinen einfach über*

den Haufen geworfen und lediglich seiner Eingebung folgend, den Pinsel in die frischesten Naturfarben getaucht. Daß auf diese Weise viel eher und viel leichter ein farbenfrohes Gemälde entstehen konnte als in der Manier Sudermanns, liegt auf der Hand. Sudermann hätte also, wenn er sich geschlagen fühlte, diesen Ausgang auf die Ungleichheit der Waffen schieben können.

Er giebt andere Gründe dafür an. Ehe er Witte zum Kampfplatz schreiten läßt, muß er erschrocken nach seinen Federn fragen, und als er todwund vor der Königin liegt, sind es wieder die Federn, die seinen Geist beschäftigen. Das heißt, Sudermann habe in dem Kampf nicht sein ganzes Wollen eingesetzt. Schon vorher wurde er als ein „gelegentliches Gelüst“ bezeichnet. Wenn er unterlegen sei, so sei er es nur, weil sich sein Geist mit seinen idealen Errungenschaften, also mit etwas ganz anderem beschäftigt habe, als den Gegner umzubringen. Schließlich ist Witte nur ein Teil seines Selbst; der bessere und stärkere Teil spielt die Rolle des Zuschauers und schlägt den Gegner schließlich doch noch aus dem Felde.

Nur einen kleinen Wischer kann Sudermann sich nicht enthalten, dem Gegner zu versetzen, der mit ganz anderen Mitteln gegen ihn ankämpfte, als er vermuten mußte. Es heißt: Widwolf sei auf „gestohlenem“ Pferde entflohen; und ich glaube fast mit Recht. Auf jeden Fall war der Pegasus, mit welchem Hauptmann zum Kampfgericht geritten kam, keineswegs derjenige, auf welchem ihn Sudermann bis dahin („Hannele“ ausgenommen) stets hatte reiten sehen. Sein Biograph Schlenther sagt mit Bezug auf die „Versunkene Glocke“:*) „Der Dichter ist von seiner eigensten Domäne auf fremdes Gebiet getreten ... Er ruft sich den Goethe des zweiten Faustteils und den Schlegelisierten Shakespeare des Sommernachtstraumes zu Hilfe“ ...

*) Schlenther: Gerhart Hauptmann, p. 267 u. 268.

Daß Sudermanns Gründe und Entschuldigungen für seine Niederlage den siegreichen Gegner amüsieren müssen, ist natürlich.

„Mach dir ein Rührei aus der ganzen Horde, und lach dir eins", war der Ratschlag des Lorbaß. Wir sahen, wie Koch Sudermann ihn befolgt hat. Wenn jemand behaupten wollte, mit Widwolf wäre Hauptmann gemeint, dem könnte er lachend sagen: I, wo! was hätte Hauptmann im Anfang meiner Entwickelung mit mir zu thun gehabt? Alle Welt sieht doch, wie vorzüglich wir uns vertragen! Er hätte dem Töpfchengucker gegenüber ganz recht. Den geht es ja nichts an. Wer aber als ein Teil des Rührei's selbst mit in der Pfanne schmort, der sollte es nicht empfinden? Wir werden ja sehen! Für mich ist das Motto zu Hauptmanns „Schluck und Jau" das Verslein am Ende des ersten Aktes:

Hängt den Schelm, hängt den Schelm!
Hängt ihn an die Weide.
Mir den Balg und dir den Talg,
dann lachen wir alle beide.
Hängt ihn! Hängt ihn!
Den Schelm! Den Schelm! —

In der Königin ist die Erscheinung, die Witte am Himmel erblickte, verwirklicht; aber Witte sieht es nicht. Damit soll gesagt sein, daß in der klassischen Kunst das Ideal Sudermanns verwirklicht sei, was er jedoch in seinem rasenden Ehrgeiz, Großes zu schaffen, nicht zu erkennen vermocht habe.

Witte tritt in die Burg, um einen Augenblick zu rasten; Lorbaß ist es gewesen, der die Ermüdung seines Herrn benutzt hat, ihn dahin zu führen. Das heißt: In dem Augenblick, da des Dichters leidenschaftlicher Wille in Verfolgung seines Zieles, nämlich einer über alles erhabenen, ihm ureigenen Kunst, ermüdet gewesen sei, habe die Stimme der Vernunft Gehör und Einfluß auf ihn gewonnen und ihn auf etwas verwiesen, das

auch an sich groß aber doch seinen Maßen nach bestimmbar, seinem Wesen nach erkennbar gewesen sei — und das sei die Kunst der Klassiker gewesen.

Zu Anfang beachtet Witte die Königin nicht, guckt in die Wolken, wie sie bei ihm steht, erweist ihr die schuldige Reverenz erst nach diesbezüglicher Aufforderung, hält es nicht für wert, darüber zu klügeln, ob er sein Schwert für sie beflügeln solle und sieht den Aufenthalt in der Burg für Saumsal und Zeitverlust an. Es soll damit gesagt sein: Solange der Dichter den Willen, Höchstes und Größtes zu schaffen, für die That genommen habe, so lange habe er mit Geringschätzung auch auf die Kunst der Klassiker herabgesehen; im Drange, sein Ziel zu erreichen, habe er es für ein Versäumnis gehalten, sich mit ihr zu beschäftigen, oder kämpfend für sie einzutreten.

Daß Witte durch das Auftreten Widwolfs genötigt wird, in der Burg zu bleiben und der Königin ins Auge zu schauen, soll uns sagen, daß Sudermann durch das Auftreten des Naturalismus im Gebiet der klassischen Poesie, bezw. mit ihren Mitteln, genötigt worden sei, sich näher mit dieser Kunst zu beschäftigen. Und daß Witte endlich, entgegen seinem anfänglichen Verhalten gegen die Königin, später Bewunderung und Neigung für sie verrät, ist das Geständnis Sudermanns, daß er nach eingehender Beschäftigung mit der klassischen Poesie deren sonnige Schönheit und Klarheit anerkennen mußte.

Es ist interessant, auch die psychologischen Momente dieser Wandlung zu verfolgen. Cölestin, der alte Schwärmer für die Königin, bringt dem Prinzen Witte bei seinem Eintritt in die Burg sogleich sein ganzes Vertrauen entgegen und hofft, in ihm einen Kämpfer für seine Herrin begrüßen zu können. Wir haben nicht nur einen, sondern eine ganze Anzahl Cölestine, d. h. Anbeter der klassischen Kunst, die auf die Kraft der Darstellung Sudermanns, auf die Leidenschaft, die ihm im

Blute liegt, die Hoffnung gründen, daß er zu ihrer Wiederbelebung berufen sei. Ihre Stimmen konnten nicht ungehört an dem ehrgeizigen Mann vorüber rauschen.

Sodann ist es die Art der Einwirkung der klassischen Kunst auf unseren Helden. Er findet in ihr Gleichartiges, Verwandtes mit dem, was er erstrebt.

> Und eine Stimm' in meinem Herzen sprach:
> Vertraue, Weib, er kam und er ist dein;

soll heißen, daß er nach Sinnen und Trachten ihr zugehöre. In ihr werde er Befriedigung, sein Glück, seine Ruhe, seine Heimat finden. Deutlicher noch ist der Gedanke in den späteren Worten der Königin ausgedrückt:

> Doch giebt es auch ein schweigendes Locken,
> Das bittend sich meldet im eignen Gemüt,
> Und wenn einst wegmüde die Schritte dir stocken,
> Dann weißt du, wo still eine Heimat dir blüht; — —
> Dann weißt du, wo nach des Weges Schrecken
> Ein Balsam bereitet den wunden Füßen,
> Dann weißt du, wo tausend Arme sich recken
> Als ihren Liebling dich zu begrüßen. — —

Endlich ist noch ein praktischer Gesichtspunkt für die Wandlung im Dichter ausschlaggebend. Wenn Sudermann sein Ideal einer Kunst recht ins Auge faßte, mußte er sich gestehen, daß es ihn nicht führen könne. Es war „ein Schattenleib, von Rot umflammt, von Lichtern leise durchtränkt". Er hatte es als Bitte anflehen müssen: „lasse dein Antlitz freier mir leuchten, hebe vom Auge den Schleier". Sein Ideal war also nur eine dunkle, höchst unklare, schattenhafte und nur mit wenig lichten Gedanken durchwirkte Vorstellung.

Und dann hatte er sein ganzes Vertrauen auf seinen eisernen Willen gesetzt. Wie er das bisher Erreichte „ertrotzt und ermeistert" hatte, wollte er auch die Höhen der Kunst, wo „ewige Sonne ihm den Scheitel küssen sollte" mit Einsetzung

seines Willens, seiner Kraft und Ausdauer erzwingen. Daß dies möglich sei, mußte er doch in Frage stellen. Denn eben hierzu gehörte, was den Gottgesandten von dem Johannes unterscheidet — die Gabe.

Dagegen war in den Werken der klassischen Kunst etwas Greifbares vorhanden, klare, deutlich erkennbare Muster und Vorbilder. Warum wollte er über sie hinaus? Wenn es ihm gelang, ihnen nachzuschaffen, ihnen aus dem eigenen Können Gleichartiges und Gleichwertiges zur Seite zu stellen, dann war er vielleicht am Ziel, nach dem er sich sehnte.

Es ist ein harter Zwiespalt, in welchem sich hier der Dichter zeigt. Sein krankhafter Ehrgeiz bläht ihn mit Überhebung durch die Vorstellung von seinem Ideal; er läßt ihn geringschätzig auf die klassische Poesie herabsehen, und öffnet ihm doch wieder die Augen über ihre Hoheit und Schönheit; er treibt ihn über sie hinaus, von ihr hinweg, und führt ihn direkt zu ihr; er verschließt ihm Herz und Sinn, daß er nicht verstehen und erkennen will, was sie ihm offenbart, und verspricht ihm wieder Ruhm und Heldentum, wenn er sich ihrem Dienste weihe.

Ich muß gestehen, daß mir gerade diese Schilderung das Interessanteste ist, was Sudermann in den „Reiherfedern" versteckt hat. Daß sich zu ihr nicht auch in äußeren Thatsachen Belege finden, ja daß diese Thatsachen ihr direkt zu widersprechen scheinen, hat mich nicht irre führen können. Ich sage mir, daß der weltkluge Mann aus unseren litterarischen Zeitströmungen tausend Gründe entnimmt, sein Verhältnis zur klassischen Poesie so vor der Öffentlichkeit darzustellen, wie er es in Wirklichkeit thut. In der lauschigen Verschwiegenheit seines Studierzimmers existierten diese Gründe nicht; in der Geheimsprache seiner „Reiherfedern" konnte er, — wie der Sünder im Gebet, — seine geheimsten Gedanken ausdrücken und offen und ehrlich über sich und von sich sprechen. Man muß ihm dafür dankbar sein,

denn gerade von einem unserer „modernen Meister“ muß es gesagt sein, welchen Schatz wir in den Mustern unserer Klassiker besitzen, über die heute jeder Hans Naseweis zur Tagesordnung übergehen zu können glaubt. —

Doch zu unserer Fabel zurück!

Der Zwiespalt, den ich gekennzeichnet habe, wird nach ihr dadurch beendet, daß sich der Dichter bereit erklärt, für die Poesie gegen den Naturalismus zu kämpfen. Wie es geschieht, wurde dargelegt. Mit einem gelegentlichen Gelüst war die Sache nicht gethan. Witte wurde blutüberströmt vor die Königin gebracht: Man kann sich denken, welch' schwere Wunden dem an seinem Ehrgeiz erkrankten Sudermann die Thatsache seiner Niederlage geschlagen hatte.

Lorbaß befreite den Unterlegenen und trieb den Gegner vom Kampfplatz. Wenn wir uns erinnern, daß er ehedem der Begräbnisfrau für die Ungenannten und Ungekannten die Gräber grub, leuchtet uns auch diese Leistung ein. In ihr liegt die bildliche Mitteilung, daß sich Sudermann voll Ingrimm über seine Niederlage, insbesondere über den Mißgriff in seinen Mitteln, auf das Hauptmannsche Gedicht geworfen hat, um es kritisch zu zerfleischen; — natürlich nur für sich allein. Hauptmann hatte sich der poetischen Mittel der Klassiker bedient; daß er aber auch ein klassisches Werk in seiner „Versunkenen Glocke“ geschaffen habe, hat Sudermann ihm wohl nicht einräumen können.

Wenn er dies beides zusammen hielt, nämlich seinen eigenen Mißgriff in den Mitteln (Mosaikkunst) und die Geringwertigkeit des Resultates trotz besserer Mittel auf gegnerischer Seite, brauchte er sich auch noch nicht für völlig vom Gegner überwunden anzusehen. Eine Entscheidung, wer von ihnen beiden mehr echte Dichternatur in sich habe, war durch diesen Kampf für ihn nicht erbracht; das konnte erst geschehen, indem er dem Hauptmannschen Gedicht ein solches entgegen stellte, in welchem

er sich der gleichen Mittel, also derjenigen der Klassiker bedient haben würde; und er war entschlossen, es zu thun.

Wenn also die Königin Wittes Gemahlin wird, so soll das heißen, daß Sudermann sich die Kunst der Klassiker aneignet, sich mit ihr vermählt, daß ihre Muse die seinige wird.

Nun ist die Königin aber nicht nur Frau, sondern Witwe und Mutter des jungen Prinzen. Betreffs des alten Königs blieb unserer Auslegung nur die Möglichkeit, auf den „Dichterfürsten", den alten Goethe, zu raten. Das Kind, welches diesem von seiner Muse im Alter geschenkt wurde, war das Rätsel (im weitesten Sinn, also Allegorie, Symbol und alles gleichartige mit einbegriffen) seines zweiten „Faust". Wir sahen zu Anfang des zweiten Aktes, daß das Kind den ermüdeten, in den Himmel starrenden Witte auf die Königin aufmerksam machte: Wenn Sudermann, der zu höchstem Werk empor steigen wollte, in Verfolgung seines Ideals ermüdet, bei den Klassikern einkehrte, so war es selbstverständlich, daß er nicht etwa nach der „Laune des Verliebten" oder dergleichen griff, sondern nach dem, was hier das Ansehen eines höchsten Werkes hatte, und das war der zweite „Faust". Und Sudermann wollte noch ein anderes; sich am Grenzstein unserer Ahnung anbauen. Wo konnte er es sonst, als im Rätsel, und da war wieder der zweite „Faust" ein Muster.

Der Vorgang mit dem Kinde ist also dahin zu deuten, daß Sudermann aus dem Vorbilde des zweiten „Faust" die Anregung für seine Rätseldichtung „Die drei Reiherfedern" empfangen hat.

Indem die Königin seine Gemahlin wird, wird ihr Kind auch das seine. Das soll heißen: In die Form des Rätsels zu gießen, was er dichterisch aussprechen wollte, ist nicht Sudermanns eigene Idee, sie ist nicht seinem Geist entsprungen; er entlehnt sie dem alten Goethe, resp. dessen „Faust". Er verwertet sie aber trotzdem in einer ihm eigenen Weise, indem er sie

nach seinem Willen und seinen Gedanken bestimmt und gestaltet. Das kommt an späterer Stelle zum Ausdruck, wo es bezüglich des Kindes heißt, daß es zwar nicht die Marke seines Blutes trage, daß Witte aber doch „die Seele seiner Kraft in seine Seele schöpferisch ergossen habe.“

Der junge Prinz ist die Allegorie der Form, in welcher Sudermann das geplante neue Werk zu geben beabsichtigt.

III. Vermählt.

Es scheint dem Dichter einige Verlegenheit bereitet zu haben, daß er, soweit er im Prinzen Witte sich selbst porträtiert, für denjenigen, der seine Rätsel entziffern sollte, in der nun kommenden Fortsetzung der Fabel seiner „Reiherfedern“ als König im Reich der Poesie auftritt. Wenn er seine Symbolik in konsequenter Weise durchführen wollte, blieb ihm jedoch garnichts anderes übrig, als sich von seiner Muse zum König machen zu lassen. Ja, er mußte sogar auch seine Anhänger, Freunde, Verehrer zu einem Hofstaat von Räten, Edlen und Weisen avancieren lassen und seine Thätigkeit zu Staats- und Regierungsgeschäften erheben.

Daß die Anordnung den Spott herausfordern würde, liegt auf der Hand; und daß es Sudermann selbst vorausgesehen hat, steht in den Worten geschrieben, die Witte nach Verbrennung der zweiten Reiherfeder gebraucht. Er sagt, die Königin habe ihn „zum Windfang jeden Hohns“ gemacht. Wir werden später sehen, wie Spott und Hohn sich über die Anordnung verbreiten, beziehungsweise, wie Hauptmann sein „Spiel zu Scherz und Schimpf“ damit treiben konnte. Sudermann weiß sich jedoch ganz trefflich zu verteidigen.

Von Rechtswegen trüge nach dem Zweikampf Widwolf die

Krone von Samland, thatsächlich tritt Witte als König auf. Im Widerspruch hierzu sagt die Königin, Witte sei zu Recht König. „Das Recht“, sagt sie,

> Das gab ihm in jener grausamen Stunde
> An seinem Halse die klaffende Wunde,
> Das gab ihm rächend ein treuer Knecht; —
> Der hat mit seinem erlösenden Hiebe,
> Mit seinem Aufschrei mich Eines gelehrt:
> Hoch über dem Recht steht das Schwert,
> Hoch über dem Schwert steht die Liebe!

Dem alten Cölestin will die Weisheit nicht einleuchten, und die Königin selbst kennzeichnet sie mit den Worten: „Sie ward ja auch nicht für jeden gemacht“. Ohne Zweifel wurde sie für den an ihr interessierten Gegner gemacht, und das ist kein anderer als Hauptmann.

Recht, Schwert, Liebe haben natürlich nur den wiederholt nachgewiesenen übertragenen Sinn. Die Weisheit des Spruches ist deshalb dahin zu verstehen, daß nur die Poesie (Liebe) die uns die beiden streitenden Dichter geben, nicht aber das Ergebnis des zwischen ihnen stattgehabten Kampfes (Schwert) und noch weniger die naturalistische Doktrin (Recht; im „Johannes“ Gesetz) darüber entscheiden könne, welcher von beiden König im Reich der Poesie sei. Oder mit anderen Worten: Wenn der Kampf zwischen Hauptmann und Sudermann auch tausendmal mit der Niederlage des letzteren geendet hätte, wäre es doch das Recht des Unterlegenen, mit der Königin Poesie als der Muse eines neuen Werkes vermählt, aufzutreten.

> Und ward er auch tausendmal besiegt,
> Der Mann, der da blutend vor uns liegt,
> Will er genesen und will er mich frein,
> So soll er uns König und Sieger sein,

sagte die Königin nach dem Kampfe.

Ich meine, so wird die Weisheit der Königin auch für

uns Staubgeborene höchst plausibel, und wir müssen der Königin selbst zustimmen, wenn sie auf den Sermon des alten Cölestin:

> Wardst du nicht selbst dir tief im Herzen klar,
> Daß auf dem allen, was hier ist und war,
> Und was in Nöten sich zum Leben ringt,
> Ein nie gesühntes Unrecht lastet?

die lachende Antwort erteilt:

> Nie, Freund! In meiner Seele klingt
> Ein Harfenlaut und eine Stimme nur,
> Die sagt: sei glücklich!

Nun haben wir aber mit dem Dichter sorgsam zu unterscheiden, daß sich wohl seine Muse zu diesem objektiven und als solchem auch richtigen Standpunkt aufschwingen durfte, aber nicht eine einzige der übrigen Personen des Stückes. Für die Räte und Edlen, für Kanzler und Hausmarschall und selbst für Witte, wenn er sich auch zeitweilig dagegen sträubt, bleibt das „nie gesühnte Unrecht" bestehen. Für Cölestin lastet es sogar auf der Dichtung „die drei Reiherfedern" und allem was in ihr als Gegenwärtiges und Vergangenes dargestellt wird, denn sie ist es, die sich „in Nöten hier zum Leben ringt".

Was uns nun Sudermann im 3. und 4. Akte vorführt, sind Stimmungen, Zustände, Verhältnisse, die der schaffende Dichter mit seinem Werke von dem Augenblicke an, da es sich noch als ein Unbestimmtes, Ungreifbares vor seine Seele stellt, bis zu seiner Verabschiedung durchlebt. Sie sind in der oft reizvollen Gegenständlichkeit der Fabel und Handlung, ich möchte sagen, an den Mann gebracht; nicht immer genau in der Reihenfolge in der sie wohl aufgetreten sein mögen, denn auch da war ein Arrangement unerläßlich, aber doch deutlich hinter der Maske des Gegenständlichen erkennbar.

Der dritte Akt beginnt mit den Worten des kleinen Prinzen: „Sag, Mammi, kommt der Vater bald?" Ich sehe in dem Ausspruch eine Mahnung, daß der laut Auslegung des zweiten

Aktes gefaßte Entschluß des Dichters, nämlich mit den Mitteln der Klassiker in der Form des Rätsels, ein neues Werk zu schaffen, zur That werde, also eine Mahnung zur Arbeit.

Witte schweift im Wald umher, und der Prinz frägt:

Der Wald, nicht wahr, ist ganz voll Finsternis?

Das kann dahin übersetzt werden, daß des Dichters Gedanken suchend umherschweifen und zwar nach dem naiven Ausdruck des Kindes im Dunkeln; denn mit dem Entschluß für die Arbeit und mit der Wahl ihrer Form war ihm doch ihr Gehalt und Inhalt noch nicht gegeben.

Die Königin ist von dem gleichen Verlangen nach Witte beseelt wie das Kind; sie sagt zu Unna:

Soll ich vor dir erröten,
Weil ich aus meiner Sehnsucht Ruf,
Die endlos bange Zeit zu töten,
Mir eine Stimme der Erhörung schuf?

Wir lesen aus diesen Worten, daß seit dem Entschluß des Dichters ein längerer Zeitraum ungenutzt verstrichen ist, und daß seine Muse sich nicht hat bethätigen können.

In der Gegenüberstellung der Unna zur Königin entschuldigt und begründet der Dichter seine Säumnis. Die Unna ist die Muse einer Arbeit, die entweder aus der früheren Schaffenszeit nachgeblieben ist, oder die sich zugleich mit den „Reiherfedern“ dem Dichter vor die Seele stellte. Mit ihr geht es leicht von statten. Sie sagt:

Mein bischen Denken huscht im Fluge
Wie Schwalbenvolk mir zwitschernd durch den Kopf.

Mit der erhabeneren Dichtung hat es seine Schwierigkeiten. Sie sind natürlich und unvermeidlich. Auch das hervorragendste Talent kann eine symbolische Dichtung, wie sie unserem Dichter dunkel vorschwebte, in welcher ein Gedanke den anderen bemißt, bestimmt, begrenzt, beschränkt, nicht von heut auf morgen her-

vorzaubern. Und die von Sudermann geplante sollte ja nicht nur ein hohes, am Grenzstein unserer Ahnung gelegenes Werk sein, sondern so beschaffen, daß sie ihrem Wert nach über der „Versunkenen Glocke" des Gegners stünde, ja im weiteren Sinne vielleicht als ein Muster gelten könne, das den Naturalismus überhaupt aus dem Felde schlüge.

Die Säumnis des Dichters ist nicht ohne Folgen. Seine Anhänger und Parteigänger, die um den Zweikampf und um die Entscheidung, die mit ihm getroffen werden sollte, gewußt haben, scheinen mit Ungeduld auf die Arbeit gewartet zu haben. Der Dichter ist ihnen gegenüber in Verlegenheit geraten. Weil sie sich zu ihm schlugen und ihn trotz seiner Niederlage für den Größeren der beiden Streitenden ausgaben, war er ihnen schuldig, sich auch als solchen zu zeigen. Wenn er mit dem neuen Werke nicht zu Wege kam, mußten sie Mißtrauen in seine Fähigkeiten setzen. Er liest es aus ihren Blicken und Mienen und ist empfindlich darüber. Gerade ihnen begegnet er mit einer Art schlechten Gewissens, während er denen, die von dem Kampf nichts ahnen, der alte Unbefangene, Siegesbewußte, ihr Held und Liebling geblieben ist.

Sudermann schildert das Verhältnis in der Rede Cölestins an die Königin:

> Nicht wahr, du weißt, wir sind ihm streng ergeben,
> Und seit du ihm in Liebe hörig schienst,
> Steht jedes einz'gen armes Leben
> Selbstlos, besinnungslos in seinem Dienst.
> Doch lohnt er's uns? Er meidet unsern Blick,
> Ein Argwohn, kränkend stets hervorgebrochen,
> Wenn wir in Inbrunst schen ihn angesprochen,
> Wirft seine Schatten schwer auf uns zurück.
> Das Volk vergöttert ihn. Mit Tücherwehen
> Und Händedruck begrüßt ihn Hinz und Kunz,
> Doch weshalb müssen wir zur Seite stehn?
> Schämt er sich unsrer? Schämt er sich vor uns?

Ich weiß es nicht . . . Ein rätselhaftes Trauern
Trübt ihm das Auge, das so falkenklar,
Und während unsere Herzen auf ihn lauern,
Wird er uns Fremdling, eh er Freund uns war. . .

Wie es ihm selbst mit diesen Freunden ergeht, legt der Dichter in die Worte Wittes:

Laß! . . . . die ewig grauen
Grabgesichter anzuschauen,
Kummerschwer und vorwurfsvoll,
Mit den leisen, kleinen Tücken
In den halbgesenkten Blicken,
Macht mich fiebern, macht mich toll.
Muß ich gar noch ihre Klagen
Tropfenweise in mich schlürfen,
Möcht' ich blindlings um mich schlagen!
Doch wer bin ich, das zu dürfen?

Desgleichen in die Stelle:

Was macht ihr so viel Wesen
Mit einem, der wie ich im Sande lag,
Den ihr allda in Gnaden aufgelesen,
Damit mich jeder schätze, wie er mag,
Nicht wie er muß? Damit ich um den Bart
Euch gehe, streichelnd, kitzelnd euch umwerbe,
Und statt des einen Todes, des ich schuldig ward,
In eurem Haß alltäglich zehnfach sterbe?

Den sichersten Beweis, daß es sich in diesen Schilderungen darum handelt, daß Sudermann die neue Arbeit bringe, liefert endlich der Disput Wittes mit dem Kanzler.

Herr, dieweil du mit dem Bogen
Jagend durch die Wälder drangst,
Kam ein Ansturm neuer Angst
Schauernd in das Land geflogen,

sagt der Kanzler. Der Satz enthält einen Hinweis auf das Gerücht von neuen künstlerischen Unternehmungen des Gegners. Witte antwortet dem Kanzler:

Angst und immer wieder Angst!
Angst, verdumpfend, grau und bleiern!
Angst ein ganzes Leben lang!
Wollt ihr diesen Nachtgesang
Täglich in das Ohr mir leiern?

Sudermann bezeichnet mit dem Worte Angst die Spannung, welche im Künstler entsteht, wenn dem Drang zum Schaffen nicht mit entsprechenden Leistungen Genüge geschieht. Sein Willy Janikow in „Sodoms Ende", dem gleichfalls die Arbeit nicht von der Hand gehen will, sagt: „Es ist ein Angstgefühl, man wacht auf und hat Angst . . . wovor, weiß man nicht, — man will arbeiten — die Angst jagt einen auf die Straße. — Man rennt von einer zur andern, die Angst weicht nicht." Aus den Worten Wittes sollen wir demnach lesen, daß Sudermann wohl den Drang zum Schaffen gehabt habe, nicht aber damit auch bereits die Fähigkeit, ihm Folge zu leisten. Jede geistige Arbeit braucht, wie die Frucht am Baume, ihre Zeit zu reifen.

Hiermit ist das erste Stadium geschildert, das der Dichter mit seiner Arbeit durchzumachen hat. Ich unterscheide nach den Schilderungen Sudermanns deren fünf.

Das zweite umfaßt die Zeit der Vorarbeiten und reicht von dem Augenblick der glücklichen Conception einer klaren Idee bis zur Ausführung selbst.

Die gezeichnete Spannung im Dichter kann nur durch die Eingebung seiner Muse behoben werden; deshalb legt Sudermann, als die Edlen und Räte mahnend an Witte herantreten, der Königin die Worte in den Mund:

Willst du denn ihr stummes Flehen,
Ihrer Neigung scheues Spiel
Nicht erraten, nicht verstehen?
Schau, man giebt dir ja so viel,
Schau, man giebt mit vollen Händen!
Es umwirbt dich, es umblüht dich
Aller Ecken, aller Enden!

Ich sehe darin eine Mahnung, daß der Dichter nur zuzugreifen brauche, um den Stoff, den er für seine Arbeit suche, in Händen zu haben; es ist der gute Rat für ihn, das zu gestalten und in ein poetisches Gewand zu kleiden, was um ihn her vorgeht, was, auf ihn und seine Kunst bezüglich, ihm entgegen tritt und entgegen gebracht wird.

Witte antwortet der Königin: „Habe Dank, ich will's versuchen", und ein paar Verse weiter: „Und nun vorwärts, sein wir fleißig", womit der Dichter seinen Entschluß ausdrückt, der empfangenen Weisung Folge zu leisten. Ehe es jedoch zur Ausführung kommt, ist eine lange Reihe von Schwierigkeiten zu überwinden.

Zunächst ein Widerwille allgemeiner Natur gegen die Arbeit überhaupt. Der Sinn der langen Rede, die Lorbaß den Räten und Edlen hält und die mit den Worten endet:

> Zwischen Lust und Gesetz, zwischen Acker und Furch',
> Da gehet ein ganzer Mann — — querdurch!

liegt in der einfachen Wahrheit, daß „ein ganzer Mann" seinen Weg gehe, wie sein eigener Wille und dieser allein ihn bestimmt habe; nicht aber, wie dieser Wille von rechts und links beeinflußt werde. Witte erwidert: „Das war einmal". Der Seufzer geht vom Dichter aus. Früher hat er gestaltet, was in seinem Innern wuchs und zu Tage drängte, wenn er sich auch in der Form fremden Mustern anähnlichen mußte; jetzt ist ihm d i e s e Arbeit vorgeschrieben. Sie ist eine, ihm von außen gestellte Aufgabe, sie ist nicht das Ziel eines aus ihm selbst herausgewachsenen Dranges. Infolgedessen kann er seine Kräfte sich nicht einfach in freiem Spiel bethätigen lassen, sondern muß sie zu einer bestimmten Leistung anspannen, vielleicht nur seiner Freunde und Anhänger wegen oder weil er ihnen in einer Aufwallung seines Ehrgeizes diese Leistung versprochen hat. Das alles peinigt ihn.

Im Grunde drängt es Sudermann zu ganz anderen Arbeiten. Als Witte ruft er aus:

Ja, dächtet ihr gleich ihm, (Lorbaß)
So dürft' ich frohgemut und aus dem Vollen — (schöpfen)

Ein Beweis dafür liegt in seiner Erklärung nach der Erstaufführung der „Reiherfedern“: „Ich bin vollgepfropft mit modernen Stoffen“. Sie haben wohl alle vor den „Reiherfedern“ zurücktreten müssen.

Sodann sind die Zweifel zu überwinden, die er in seine Begabung setzt, die schwierige Aufgabe zu lösen.

Lustlos schleppe das Gewicht
Des Menschentums ein jeder in sein Grab.

lautet seine Klage; sie sagt dasselbe, was wir aus dem „Johannes“ herauslasen. Johannes leidet an seinem Menschentum und klagt, daß ihm das Gottesgnadentum nicht zu Teil geworden ist. Sudermann vermißt das Gottesgnadentum des Dichters in sich, das ihn befähigen würde, aus dem nichtigen Stoff ein erhabenes großes Werk zu schaffen. Zwar will er die Sorge verscheuchen. „Ich lache,“ sagt er; aber seine Muse verrät die Wahrheit: „Und aus deinen Zügen schielt doch der Gram.“

Als ein weiteres Hindernis für den guten Fortgang der Arbeit wird deren Eigenart bezeichnet, die seinem Wesen nicht zusagt.

Ich fürchte, Freund, du lernst
Es nie, in dieses Landes Eigenart dich fügen.

sagt die Königin. Wer versteht das nicht! Man vergleiche nur die dunkle, wirre und verwirrende Kunst der „Reiherfedern“ etwa mit „Heimat“, „Ehre“ oder irgend einer früheren Arbeit des Dichters.

Gleichviel:
Ich nehm' es als ein artig Possenspiel
Und spiele, spiele, spiele mich ganz müd',
In Dunst und Nebel schläfrig eingewickelt.

sagt Witte. Allegorie und Symbolik sind Dunst und Nebel. Der klare Gedanke, das scharf geschliffene Wort, das der Dichter in allen anderen Arbeiten suchte, war dagegen gehalten, helles, grelles Sonnenlicht, das ihn und seine Schöpfungen umspielte.

Was ihm die Arbeit ferner verleidet, ist das Feige und Schwächliche in dem ganzen Plan, mit einer Rätseldichtung und ihrer Geheimsprache den Kampf wider den Gegner weiterzuführen. Sein starker und zur Kritik geneigter Geist würde es bevorzugen, sich mit dem scharfen Schwert der klaren Rede an dem Gegner zu rächen und ihm zu zeigen, wie er ihn beurteile. Das liegt in der Auslassung des Lorbaß:

Sonst riß ich meinen Speer, der Würmer kriegt,
Vom Nagel, rüstete mir Schild und Schiene,
Und mit dem Zornschrei der gerechten Rache,
Die jahrelang schon ihre Ketten beißt,
Stürzt' ich — auf wen? . . . Ich glaube, Herr, Du weißt!

Den Höhepunkt dieser Selbstquälereien bildet endlich die Einbildung des Dichters, daß er zu alt sei für die Art des Schaffens, die seine „Reiherfedern“ verlangen. Hierzu gehöre der Idealismus der Jugend, den er schildert als

den großen Feiertag,
Der rot und golden auf der Erde lag,
Der mir die Augen schloß, wenn ich mich streckte,
Und mit Fanfaren mich zur Arbeit weckte,
Der selbst dem Schweiß ein Sonnenleuchten lieh.

Den habe er verloren. Er könne die Dinge nicht mehr so sehen, wie ehedem in seinem jugendlichen Wollen. Es sei eine Ernüchterung eingetreten über der harten Arbeit seiner früheren Schaffensperiode, in der er sich gewöhnt habe, die Dinge von ihrer nüchternsten Seite anzuschauen. Er habe damit die

Fähigkeit zu dem rein poetischen Schaffen verscherzt, „in schnöder Spielerei sein Glück verpaßt.“ Die Blüten und Früchte einer, dem Schönen und Erhabenen dienenden und dem Künstler allein Unsterblichkeit verleihenden Kunst, seien für ihn unerreichbar geworden:

> Heut' gleißt der Lenz umsonst. Umsonst erdrücken
> Die Blüten sich, mir ihre Pracht zu zeigen,
> Die herbstlich goldnen Äpfel neigen
> Sich mir umsonst. Ein anderer wird sie pflücken.
> Ich aber zieh', mit Mißmut schwerbeladen,
> Des armgewordnen Lebens schnurgeraden
> Spazierweg schnurgerad hinab,
> Mit Pflichten, wie mit Gräbern eingezäunt,
> Und in der Ferne schon mein eigen Grab.

Wenn wir alle diese Äußerungen überblicken, gewinnen wir ein treues Bild von den „Nöten“, unter denen sich die Arbeit „Die drei Reiherfedern“ „zum Leben ringt.“

Dennoch kann sich der Dichter nicht von ihr losreißen. Die stille, süße Lust, die ein derartiges, eine immer rege Erfinderthätigkeit forderndes Werk seinem Schöpfer gewähren muß, macht es erklärlich. Je mehr er die Fesseln fühlt, die seine Muse ihm anlegt, je größer wird der Reiz, den sie auf ihn ausübt. Wenn sie ihm jetzt Widerwillen einflößt, wird sie ihn im nächsten Augenblick beglücken. Deshalb sagt Witte von der Königin:

> Sie hassen?
> Ich — sie, aus deren Geist die Milde
> Wie Honig träuft? In deren goldnem Bilde
> Die Schönsten rings zu Schattenwerk verblassen?
> Wüßt ich ein Wärzchen, das sie mir verhehle,
> Ein Staubkorn nur im Spiegel ihrer Seele,
> Nur einen Vorwurf, noch so blöd' und hohl,
> So hätt' ich Waffen, meine Schuld zu brechen,
> Mich von der Not des Dankes loszusprechen —
> O haßt' ich sie, bei Gott, mir wäre wohl!

Doch in dem Blick der leidensvollen Güte,
Mit dem sie fremde Fehle lächelnd mißt,
Erstirbt jedweder Trotz mir im Gemüte,
Und wehrlos bin ich, weil sie wehrlos ist.

Zu dem Reiz, den die Arbeit an sich auf den Dichter ausübt, kommt aber noch die Macht des Ehrgeizes, welcher ihn an sie fesselt und kategorisch die Einlösung dessen verlangt, was mit der Arbeit zu leisten er sich entweder vermessen hat oder sich selbst schuldig zu sein glaubt. Das liegt in den Worten Wittes:

Jetzt trag' ich krankend eine Krone,
Denn sie ward keinem Siegenden zum Lohne,
Sie fiel auf mich hernieder, da ich fiel;
Und dieser Fall hat uns so ganz verschweißt,
Daß keine Flucht und keine Helferhand,
Daß nur der Tod sie mir vom Haupte reißt.

Diesem Für und Wider, dem beständigen Wechsel von Neigung und Widerwillen mußte ein Ende werden. Lorbaß erklärt: „Herr, länger seh ich dieses Spiel nicht an!“

Witte verbrennt die zweite Reiherfeder; d. h. Sudermann führt die Arbeit aus und schreibt die Wittedichtung. Es ist das dritte Stadium im Werdegang der Arbeit. Der bildliche Vorgang im dritten Akte stimmt mit allem überein, was wir aus dem Drama selbst herauslesen.

Witte will das Herdfeuer schüren und findet es ausgebrannt: Der Dichter will sich für die Arbeit entflammen und findet seine Schöpferkraft im Erlöschen. Der Schatz an eigenen, zur Gestaltung drängenden Ideen ist aufgebraucht, „das Feuer verschwält“, lautet der poetische Ausdruck, und an anderer Stelle „verscherzt, verthan ist alles“. Er will den Drang zum Schaffen, den er vermißt, durch seine feste Willenskraft ersetzen; aber auch das ist vergeblich:

So sollst du spüren,
Wie meines Willens Flammen dich schüren.
Zu spät! Nichts wie dies laue, lasche,
In sich zerfallene Häuflein Asche.

Witte wirft die Fackel in die Schriften, die ihm seine Räte überbracht haben, um in dem auflodernden Feuer die zweite Feder zu verbrennen.

Und drüben — schau, schau! Die Rollen, die Schriften,
Sie, die mir lange das Leben vergiften,
Jetzt weiß ich, wozu ich sie brauchen kann:
Aus meines Landes papierenen Sorgen
Zünd' ich mir so einen neuen Morgen,
Die neue Sonne zünd' ich mir an!

Der Dichter benutzt, was über, für und wider ihn und die Kunst, die er ausübt, geschrieben wurde, als Stoff, das Feuer seiner Thätigkeit an der beschlossenen Arbeit zu nähren. Der ganze zweite Akt der „Reiherfedern“ ist darauf verwendet worden. Der litterarische Streit der Naturalisten gegen ihn, der Anhänger der alten Kunst gegen die Naturalisten und vice versa wurde in ihm verwertet.

Witte verbrennt die zweite Feder einsam in schweigender Glut, d. h. Sudermann schafft die „Reiherfedern“ gleichsam nur für sich. All der Reichtum an Gedanken, welcher in der Dichtung erglüht, teilt sich weder dem Leser, noch dem Beschauer mit. Daß die Königin nachtwandelnd vor Witte erscheint, bedeutet, daß die Poesie, von der es heißt, daß in ihrem Auge eine Welt von Sonnenschein liege, in der Wittedichtung mit geschlossenen Augen auftritt. Es wird niemand die Welt von Sonnenschein in ihnen erblicken, die der Dichter in ihnen sah. Es ist Nacht und Dunkelheit in ihrer Sprache, in ihren Gedanken, in ihrem Thun.

Nach der Verbrennung der Feder hört man ein Ketten-

rasseln: Mit dem Abschluß der Arbeit fallen natürlich auch die Fesseln, die den Dichter an sie banden.

So ausgesprochen diese Parallelen darauf hinweisen, daß Sudermann die Studie über die Eigenart seines künstlerischen Wollens gerade an dieser Dichtung macht, so haben doch alle seine Beobachtungen eine allgemeine Bedeutung, d. h. ähnliche Zustände werden im Dichter bei jeder neuen Arbeit von neuem zu finden sein.

Mit der ersten Niederschrift ist der Dichter jedoch mit seiner Arbeit noch nicht fertig. Nun beginnt als viertes dasjenige Stadium, in welchem er sie als ein Genießender auf sich wirken läßt; es endigt oft mit einer Krisis, die dem Werk wie dem Schöpfer gleich gefährlich ist; Sudermann schildert es in der letzten Scene des dritten und in den ersten des vierten Aktes:

Witte kann in der, mit verschlossenen Augen auftretenden Königin nicht die Braut erkennen, die bei Verbrennung der zweiten Feder vor ihm erscheinen sollte, d. h. Sudermann kann in der „Wittedichtung“ nicht das hohe Werk erkennen, das zu schaffen, sein ehrgeiziges Verlangen und seine Sehnsucht war; in ihrer Kunst, in ihrer Poesie nicht das Idealbild beider, welches ihm ehedem vor der Seele schwebte.

Baron Berger sagte in seiner Hamburger Rede über die „Reiherfedern“: In dem Manuskript, das als ein Begrenztes und Fertiges schwarz auf weiß nüchtern vor ihm liegt, wird der Poet nur schwer die Realisierung des entzückenden Traumes wiedererkennen, der in den Tagen der schöpferischen Erregung in ihm wuchs und webte, als bilde sich Überirdisches, noch nie Dagewesenes in seinem Gemüte. Scharf empfindet er den Widerstreit zwischen dem dürren Wortlaut des fertigen Gedichtes und der Unendlichkeit der schaffenden Phantasie.“

Dieser Widerstreit führt den Dichter naturgemäß, wenn nicht zu Selbstanklagen, zu Beschuldigungen seiner Muse:

Was that ich dir, daß du in Liebesangst —
— Ich will nicht schmähn, sonst sagt' ich „Liebesgier" —
Mich, der ich nichts mit dir zu schaffen hatte,
Zu deinen Füßen knechtend niederzwangst? —

schreit der empörte Witte die Königin an.

Sudermann hatte aber außerdem einen triftigen Grund gegen die Muse der „Reiherfedern" empört zu sein. Er hatte in dem Witte ein Stück seines eigenen Selbst zu zeichnen unternommen. Aber was war aus dem Witte geworden? Der von der Nordlandsinsel Heimkehrende ist ein großmäuliger Narr, den der Eigendünkel taub und blind macht. Wie benimmt er sich der jungen schönen Königin gegenüber! Und später gar der sogenannte König! Ein empfindlicher, maulender, jämmerlicher Hanswurst — nichts weiter. Ich fürchte, der Dichter hat gar nicht gewagt, dem Charakterbild des Witte die angemessenen Epitheta beizulegen; aber mit seiner Muse hat er darüber gerechtet:

Nun hast du, was du willst. Hier steht dein Gatte,
Der angestellte Vater deines Sohnes,
Dein Spaß, dein Liebestrank, dein Schlummermittel,
Der Großen Prügelknecht, der Kleinen Büttel,
Und hier wie dort der Windfang jeden Hohnes.
Ja, schau mich an in meiner ganzen Pracht!
Das bin ich . . . das hast du aus mir gemacht. — —

Es ist nun nur natürlich und menschlich, daß eine gewisse Zufriedenheit der Mißstimmung über das Geleistete das Gleichgewicht zu halten strebt. Was er davon empfindet, legt der Dichter seiner Muse in den Mund. Die Arbeit, wie sie auch ausgefallen sein mag, hat ihn doch mit einer Menge neuer Ideen und Anschauungen erfüllt und umgekehrt hat er mit dem, was er gefunden und erfunden, seine Kunst bereichert. Die Königin faßt das in die Worte:

So viel der Liebe konnt' ich geben,
So ganz war meiner Seele zitterndes Leben
In deiner Hand, so viel des neuen Lichts
Jauchzende Ströme fluteten und rollten,
Daß meine Sinne nicht erfassen wollten,
Das, was mich reich gemacht, sei dir ein Nichts.

Sie sucht in ihm den Gedanken zu erwecken, daß alles, was mit der Arbeit hätte gethan werden müssen, geschehen sei:

So hing ich stets in Not, dir's recht zu machen,
Daß schon das Zucken deines Angesichts
Für mich zu einem Schuldbewußtsein ward.

An die glücklichen Momente im Fortgang der Arbeit erinnert sie mit den Worten:

Doch fand sich je in deinem Aug' ein Lachen,
Ein Lächeln blos, ein einz'ger froher Strahl,
So lag die ganze Welt mit einemmal
In eitel Sonne —

Endlich eröffnet sie ihm den Blick in das schöne singende Land, in die Gärten voll Maienzauber und Mondesglanz, die er sein eigen nennen darf. Was sie damit erreicht, ist, daß der Sturm der Unzufriedenheit mit den Resultaten aller seiner Mühen sich in ihm legt.

Aber das ist auch alles. Gegenüber dem Geleisteten entschwindet das ursprünglich Gewollte in so weite Fernen, daß es ihm unerreichbar erscheint, und kein ander Heil ihm bleibt als ein gründliches Entsagen und Vergessen:

Gieb mir die Hand,
Ich will mir daraus
Einen Trunk Vergessenheit trinken.
O lege sie mir auf die glühende Stirn,
Das thut sehr wohl. Das ist wie der Firn
Auf den roten Steinhalden der Heimat. Was geht

Die Heimat mich an? . . . Ein Sonnenwind
Streicht über mich hin . . . Ich glaube, der weht
Aus einem blauen, blumenumstandenen Hafen;
Weither — weither — wo das Glück beginnt.

Die auffällige Anordnung, daß Witte nach diesen Worten einschläft, hat keinen anderen Zweck, als die gründliche Ermüdung des Dichters an seiner Arbeit zu illustrieren.

Damit ist die Schilderung des Stadiums, in welchem er sich mit ihr befindet, aber keineswegs abgeschlossen. Sie wird bis in ihre äußersten Konsequenzen durchgeführt. Wenn der Dichter den Vorhang hier fallen läßt, geschieht es nur, um Scenen zu verhüllen, die er dem Zuschauer unmöglich vorführen konnte.

Sobald die Handlung des vierten Aktes einsetzt, erfahren wir, daß Witte, nachdem er erwacht ist, in einem Anfall von Raserei die Unna von den Füßen der Königin hinweg an den Haaren in ein entferntes Turmgemach der Burg geschleppt und das arme Ding — nun man lese selbst nach. Seitdem leben die Königin und ihr Prinzchen von ihm getrennt und verlassen. Das heißt, daß nach der geschilderten Verdrossenheit und Ermüdung an seiner Arbeit bei dem Dichter jene verhängnisvolle Krisis eingetreten ist. Es ist jawohl Kleist gewesen, der in solchen Zuständen die fertigen Arbeiten einfach ins Feuer geworfen hat. Das hat Sudermann mit der seinigen nicht gethan; aber wenn das Manuskript nicht gelegentlich in eine Ecke seines Studierzimmers geflogen ist, so ist es doch in ein Fach seines Schreibtisches gewandert, wo die Gefahr, es wieder zu erblicken, keine zu große war. Eine andere, an den Haaren herbeigezogene Arbeit — „aus einer zerbrochenen Zitter der letzte verklungene Laut," — neue vorübergehende Pläne — die „fahrenden Weiber" — haben seinen Geist beschäftigt.

Doch wir erfahren, daß Witte sein Thun gründlich zuwider geworden ist. Er sei eines Tages plötzlich von der Tafel auf-

gesprungen und habe die Weiber mit Geißeln aus dem Turmgemach vertrieben. Damit ist symbolisch ausgedrückt, daß der Dichter in der wieder aufgegriffenen Thätigkeit von ehedem keine Befriedigung mehr gefunden hat.

Sodann hören wir, daß Witte während der letztverflossenen Zeit sich mit der Idee beschäftigt habe, das Kind der Königin, in dessen Seele, wie es hieß, er selbst die Seele seiner Kraft ergossen habe, zu töten. Was ihn dazu getrieben, sei der Wahn, daß das Kind ihn behindere, sich als König zu fühlen. Das bedeutet, daß Sudermann sich mit der Absicht getragen hat, die Rätselform und den Rätselinhalt der beiseite gelegten Wittedichtung zu vernichten, weil er sich durch sie an einer vollen Entfaltung seiner Kräfte behindert fühlte, weil seine Arbeit wegen ihrer Rätselform nicht die hohe und erhabene Dichtung geworden sei, die sie werden sollte.

Endlich wird uns mitgeteilt, daß zu dem inneren Leid die bittere Not von außen hinzugetreten ist. Widwolf umlagert mit großem Heer die Burg in Samland, heißt, Hauptmann berennt mit großem Anhang die Königsburg der Poesie und sucht unserem Helden den Thronsitz streitig zu machen.

Das sind die Momente, aus denen die zu Anfang des vierten Aktes gezeichnete Stimmung Wittes abgeleitet werden muß. Sie besteht in einer krankhaften Selbstverneinung:

Bot mir darum hehr ein Weib
Aus den Wolken ihren Gruß,
Daß mein junger, heißer Leib
Nun im Winkel vermodern muß?
. . . .
Wartet! Sterben werd' ich freudig,
Aber kämpfen — das werd' ich nicht.

Witte äußert es in allen Variationen. Er fühlt sich „wie ein reißendes Tier, so verhetzt, so roh, so räudig“ und will sich dem Widwolf ausliefern.

Wenn wir Witte in seinem wirklichen Sinn nehmen wollten, wäre eine so ehrlose, waschlappige, niederträchtige Gesinnung, wie sie hier gezeichnet ist, schwer ergründlich; nur mühsam ließe sie sich psychologisch erklären. Für Witte das künstlerische Wollen des Dichters gesetzt, ist sie mit der tiefen Ermüdung und grenzenlosen Verzagtheit an seiner Arbeit natürlich und unzertrennlich verbunden; und diese allein hat uns der Dichter zeichnen wollen. Für seinen Ehrgeiz, auf dem ja die ganze interessante Schilderung beruht, giebt es nur eine Alternative: Entweder im Reich der Poesie König, d. h. der Erste sein, oder überhaupt nicht sein, d. h. sterben. Für ihn ist das nicht kämpfen wollen eins mit dem nicht kämpfen können; denn die neue Kampfesthat war für Sudermann die Wittedichtung und sie hatte beiseite gelegt werden müssen, weil sie nicht das geworden, was sie werden sollte.

Dazu trat die Sorge, mit welcher That der Gegner nach seiner, mit so ungeheurem Erfolg gekrönten „Versunkenen Glocke" auftreten würde. Sicher hat Sudermann sowohl wie sein Anhang ein großes, hochpoetisches Werk erwartet, das Hauptmann, der so rasch über sich hinausgewachsen war, noch größer erscheinen lassen würde als bisher.

Die Absicht Wittes, sich dem Widwolf auszuliefern, ist also nichts anderes, als die bildliche Darstellung der Absicht unseres Dichters, den Wettstreit aufzugeben und den Gegner als den größeren und gottbegnadeteren Künstler anzuerkennen. In diesem Sinn sind alle selbstmörderischen Absichten Wittes auf den Dichter zu übertragen. Der Tiefpunkt seiner Stimmung liegt in dem Ausspruch:

> Du weißt, ich löschte mit des Wollens Neige
> Mein Leben aus. — —

Nun haben wir jedoch mit der Thatsache zu rechnen, daß der jämmerliche Witte im Handumdrehen aufflammt, alle Spann=

kraft wiedergewinnt, das Königsschwert ergreift und mit einem Jubelschrei den Widwolf tötet.

In Konsequenz unserer Auslegung wäre darin die Thatsache zu sehen, daß der Dichter zu einer ganz anderen Auffassung seiner Arbeit, sowie zu dem alten Vertrauen in seine Fähigkeiten gelangt und mit der Veröffentlichung der Wittedichtung Hauptmann schlägt resp. mit seiner Symboldichtung den Naturalismus überwindet.

Wie die Wandlung im Dichter vorgeht, ist äußerst fein gezeichnet. Alle psychologischen Momente, die ihr zu Grunde liegen, sind sorgsam zusammengetragen; für jeden einzelnen derselben liefert ein Teil der Handlung den der Dichtung angemessenen bildlichen Ausdruck. Sie selbst ist das fünfte und letzte Stadium, welches der Dichter mit seiner Arbeit durchzumachen hat.

Zunächst tritt Lorbaß an Witte heran, nachdem er ihn und sein Turmgemach ein halbes Jahr gemieden hat. Das heißt, dem erschlafften, müden, mutlosen, zum Sterben geneigten künstlerischen Willen gesellt sich nach Verlauf geraumer Zeit endlich wieder der ganz Starke im Dichter: Verstand, Vernunft, die Kraft in ihm, die sich nicht unterkriegen läßt.

Steig' auf, du große Stunde!

ruft Lorbaß aus, als er das Drommetensignal des Gegners hört. Er weiß, daß sein Herr nur eines Stachels bedarf, um sich selbst wiederzufinden. In dem Ausspruch ist die erste Regung von Mut und Selbstvertrauen ausgedrückt, die sich im Dichter bemerkbar machen müssen, als die Entscheidung fallen soll.

Lorbaß sagt, er bringe Witte den Sturm, beschreibt die Veranstaltungen, die die Belagerer machen und spricht verächtlich von dem Herzog Widwolf:

Er stand mordbereit
Samt Sköll und Gylf und was an Ungeziefern
Ihm sonst noch um die Sohlen kriechen muß —
Und rollt' das Aug' und knirschte mit den Kiefern,
Nußknacker der —! Wär' man nur selbst nicht Nuß.

Das zeigt, wie mit der neu erwachten Hoffnung die Geringschätzung des Gegners Hand in Hand geht. Hauptmann brachte statt des erwarteten hochpoetischen Werkes nach der „Versunkenen Glocke“ bekanntlich den „Fuhrmann Henschel“.

Also neue Hoffnung belebt den Dichter; der Gegner erscheint wieder gering; seine Anstrengungen werden den eigenen Unterlassungen gegenübergestellt; in die Erinnerung tritt das verlassene Ziel, und von neuem übt der alte Trieb, die alte Macht, der Ehrgeiz seine Wirkung aus.

Nach Lorbaß tritt Cölestin in das Turmgemach und bringt den kleinen Prinzen mit. Wie im zweiten Akt das Verlangen des Kindes nach dem Vater als das Verlangen des Werkes nach dem Meister aufgefaßt werden mußte, so auch hier. Die reizende und naive Gegenständlichkeit darf uns nicht irre machen:

Die Mutter hieß mich früh aufstehn
Und sagte, ich soll zu dir gehn —
Sogleich noch vor dem Frühstückessen —
Zusammen mit Onkel Cölestin —
Und sollte vor dir niederknien
Und bitten . . . was?, das hab' ich vergessen.

Mit feinem Takt hat der Künstler es bei dieser blosen Andeutung einer Bitte bewenden lassen.

Daß Cölestin das Kind bringt, liegt in der ihm zugedachten Rolle. Er ist ja diejenige Persönlichkeit, die von unbändigem Vertrauen zu dem Helden beseelt ist. Daß er von Zeit zu Zeit seinem Herzen durch Tadel und Vorwurf Luft macht, liegt ganz in der Natur dieses festen Vertrauens. Als Witte zuerst die Burg betrat, glaubte Cölestin schon alles gerettet.

Schau' ich ins Auge dir und — schau' dein Schwert,
So scheint's mir, daß du eine harte Last
Von meiner schwerbedrängten Seele nahmst.

Und nun sind es wieder Wittes Auge und sein Schwert, auf die er seine Hoffnung baut.

Das Königsschwert, das alte, erbgesessene,
Da schau! — Das zuckt in deiner heißen Hand.
Zu diesem Schwerte red' ich, dem allrächenden,
Zu deinem Arm', in dem noch Rettung sitzt,
Zu deinem Aug', aus dem die Kampfgier spritzt,
Auf daß du deinem Volke, dem zerbrechenden,
Das, nach dir schreiend, diesen Turm umkreist,
In letzter Not ein letzter Führer seist.

Wir nehmen die Sache natürlich ganz nüchtern. Der Dichter hat dem Freund Ästhetiker, der in Cölestin verkörpert und ein Feind des Naturalismus ist, seine Rätseldichtung überlassen. Nun bringt dieser sie ihm zurück, sucht seine Zweifel an ihr zu zerstreuen, sein Selbstvertrauen zu wecken und den Entschluß in ihm herbeizuführen, sie als Kampfesthat gegen den Naturalismus zu veröffentlichen. Cölestin spricht anders zu Witte, als Lorbaß. Dieser beschränkte sich auf die Mitteilung von Thatsachen und ließ sie allein wirken. Jener berührt all das Schwächliche in Wittes Verhalten, doch er richtet nicht, sondern schmeichelt und giebt seinem felsenfesten Vertrauen Ausdruck.

In der Scene zwischen Cölestin und Witte ist somit geschildert, wie die Willensänderung des Dichters nach der bezeichneten Richtung auch von Außen Unterstützung findet. Es wäre danach nur naturgemäß, daß er seine Arbeit, insbesondere den Rätselteil derselben einer verständigen, vernünftigen, kritischen Untersuchung unterwürfe, die darüber zu entscheiden hätte, ob sie bestehen bleiben oder vernichtet werden solle. Diese Untersuchung findet wirklich statt und ist in der Scene zwischen Lorbaß und dem Kinde verbildlicht.

Das künstlerische Wollen hat dabei nichts zu schaffen, also hat Witte den Schauplatz zu verlassen. Daß nun das Kind seinen Mann gegen den gutherzig grimmigen Lorbaß steht, soll heißen, daß das Werk der Prüfung standhält. Alles Detail der Scene ist ein interessantes Gedanken- und Bilderspiel im Styl der Dichtung; Arabesken, die das Bild beleben, Motive, die zu dem Gegenständlichen gehören und nicht zu der Idee, die damit ausgedrückt sein soll. Nur eine Äußerung bezüglich des Kindes, die einem Urteil gleich kommt und die über seine Bedeutung als Rätselform unserer Dichtung hinausliegt, muß erwähnt werden. Lorbaß sagt von dem Kinde, daß es den führerlosen Schwarm dereinst führen werde, „wenn königlich sein Leib sich reckt, und seine Stirn sich bräunt“. Ich sehe darin ein Urteil des Dichters über die in den „Reiherfedern“ gewählte Kunstform im allgemeinen. Er scheint der Ansicht zu sein, daß die Symboldichtung, die heut noch in den Kinderschuhen steckt, unsere Poesie künftig beherrschen werde.

Es ist unlängst eine Brochüre*) erschienen, die denselben Gedanken nicht als ein Urteil sondern als eine Forderung aufstellt, und in der es heißt: „Wir wollen eine unverständliche Kunst, weil wir der gemeinverständlichen müde sind.“ Sie verhält sich zu den „Reiherfedern“ wie die Nutzanwendung zu einer Fabel.

Daß Sudermann selbst jedoch auch einen Blick auf die Kehrseite solcher Kunst geworfen hat, zeigt die Anordnung, daß Lorbaß von dem Kinde verwundet wird. Sie hat die Bedeutung, daß Verstand und Vernunft, — die Hauptbestandteile im Wesen des braven Lorbaß — ihr gegenüber ein bißchen bluten müssen. Für beide reimt sich so vieles nicht zusammen. Vielleicht werden sie einmal ganz totgeschlagen,

*) Hans Landsberg: Los von Hauptmann!

wenn das Prinzchen nach jener Voraussage oder Forderung sich ausgewachsen haben sollte.

Die kleine Verwundung, die Lorbaß empfangen, kann den Recken in seiner Entscheidung über Leben und Tod des Kindes natürlich nicht beeinflussen. Er fällt sie zu seinen Gunsten: Das Kind soll am Leben bleiben. Das heißt, wenn die Rätselform der „Drei Reiherfedern“ auch nicht zuläßt, daß sich alles und jedes verstandes- und vernunftgemäß auflöst, so ist sie doch im Großen und Ganzen korrekt und brauchbar. Hieraus ergiebt sich der Entschluß des Dichters, sein Werk der Öffentlichkeit zu übergeben. Er kommt in den Worten des Lorbaß:

> Ich hab's! . . . ich nehm' dich auf den Arm
> Und zeige dich dem führerlosen Schwarm,

wie in der entsprechenden That zum Ausdruck. Er konnte wiederum nur von dem ganz Starken im Dichter ausgehen und steht im Widerspruch zu dem in Witte verkörperten Willen des Dichters mit seiner Eitelkeit, seinem Ehrgeiz, der der Königin gegenüber klagte, daß sie ihn zum Windfang jeden Hohnes gemacht habe. Ihm mußte der Entschluß über den Kopf genommen werden, wie es im Bilde auch wirklich geschieht.

Als Letzte tritt endlich die Königin an Witte heran. Ihre Versicherung, daß sie nach allem, was geschehen und ihr von Witte widerfahren sei, dennoch ihr ganzes Vertrauen in ihn setze, ist der bildliche Ausdruck dafür, daß der Dichter nun endlich auch wieder Vertrauen in die Kunst, in die Poesie seiner „Reiherfedern“ setzt und sich mit ihr aussöhnt.

Damit ist die Skala der psychologischen Momente, die den Willen des Dichters von der extremsten Verzagtheit an seiner Arbeit zur Veröffentlichung derselben führte, abgeschlossen.

Die Fiktion, daß Witte das Kind getötet glaubt, giebt dem Dichter Gelegenheit, auszusprechen, daß er den Stoff, den er in die Rätselform gegossen, nie hätte los werden können.

Das Leben, das in diese Klinge rann,
Das kann nicht sterben, — nein, das lebt — das lebt —

ist nur die poetische Fassung für die Erklärung, welche Sudermann einem Ausfrager nach der Erstaufführung seiner „Reiherfedern" gab, und nach welcher er sich diesen Stoff notwendig habe von der Seele schreiben müssen. Wie es ihm unmöglich gewesen wäre, seine Überzeugungen, soweit er sie als „die Seele seiner Kraft" in die Formen seines Gedichtes „schöpferisch ergossen" hat, zu unterdrücken resp. mit der Form zu vernichten, legt er in die Worte Wittes vor der Rückkehr des Lorbaß:

Vor einer Stunde war dies Schwert noch rein, . . .
Da schien ich mir zu groß — nein doch, — zu klein,
Um es zu schwingen, — zweifelte — verdammte
Mich und euch alle und die ganze Welt.
Doch in mir saß noch Trotz und fraß und flammte; —
Ein Kämpfer konnt ich sein, vielleicht ein Held
Und wußt' es nicht . . . Ich blöder Thor!
Jetzt starr' ich neidend zu dem Mann empor
Und möcht' ihm seine Füße küssen,
Ihm, der mit klopfendem Gewissen
Und einer blutschuldfreien Hand
Als Sünder in diesem Saale stand.

Das Wiedererscheinen des Kindes auf den Armen des Lorbaß führt zu dem Höhepunkt des vierten Aktes. Zwei Momente fallen hier in eins zusammen: Das Kind lebt, und Widwolf liegt erschlagen zu Wittes Füßen. In ihrem wirklichen Sinn stehen die beiden Thatsachen in einem höchst erkünstelten Zusammenhang, im Sinn unserer Deutung sind sie ein und dasselbe und besagen zunächst im engeren Sinne: Ist das Rätsel der „Reiherfedern" lebensfähig, entspricht es seinen Zwecken, kann es gelöst und verstanden werden, dann ist der Gegner mit seiner „Versunkenen Glocke" geschlagen.

Baron Berger sagte in seinem Hamburger Vortrag: „Sudermann dürfte meine persönliche Überzeugung teilen, daß die

„Reiherfedern“ das größte, tiefste, schönste und mächtigste dramatische Werk seien, das er überhaupt bisher geschaffen hat, daß es sich nicht nur würdig neben Hauptmanns „Versunkene Glocke“ stellen dürfe, sondern diese Märchendichtung in vieler Hinsicht überrage.“ Der Dichter selbst hat öffentlich erklärt: „Ich bin mit meiner Arbeit sehr zufrieden.“ —

Wir lasen aus der Fabel, daß Sudermann im Streben nach der Verwirklichung des geschauten Ideals Ruhe und Erholung in der Poesie unserer Klassiker gesucht habe, daß ihn dabei die Herausforderung des Gegners getroffen habe, und daß er durch die erlittene Niederlage gezwungen gewesen sei, sich der Mittel der Klassiker zu bedienen, um diese auszuwetzen, aber auch, daß sein Ehrgeiz nicht darauf gerichtet gewesen sei, sich hier die Krone zu erstreiten. Die Thatsache, daß Witte, nachdem er Widwolf erschlagen, die Krone ablehnt, und daß er die Königin verläßt, soll nun in Übereinstimmung damit bedeuten, daß Sudermann, auch nach der Wittedichtung nicht den Anspruch erhebe, im Bereich dieser Poesie ein König zu sein und daß er diese Kunstrichtung aufgeben wolle, um ferner nach der Verwirklichung seines eigenen Ideals zu streben. Die Arbeit war eine, ihm durch die Verhältnisse gestellte Aufgabe, mit deren Lösung er die volle Freiheit seines Willens und Handelns wiedererlangt hat.

In die Abschiedsscene zwischen Witte und der Königin legt nun der Dichter das wundersame Gemisch von Lust und Leid, mit dem der schaffende Künstler von der fertigen Arbeit scheidet. Die Lust liegt in dem Gefühl, von ihr befreit zu sein, das Leid in der Erinnerung an die Entstehungsursache, an die Mühen, die sie ihm gemacht und an seine Verzagtheit an ihr. Er empfindet dankbar den Segen, den sie für ihn gehabt hat, indem sie ungekannte Kräfte in ihm angeregt und ausgebildet hat. Sie hat ihn ungeahnte Freuden empfinden lassen und ist ihm lieb und teuer geworden. Aber neue Ziele fordern

seine Kräfte; neue Werke, deren Eigenart er noch nicht kennen kann, von denen er nicht weiß, was er sich von ihnen versprechen darf, fordern seine Bethätigung. Was ihn von allem aber immer noch am tiefsten berührt, ist der Gedanke an seine Schuld, an sein Versäumnis. Er hätte gern so sehr, sehr viel mehr in dem Werke zum Ausdruck gebracht, als ihm möglich geworden ist:

So zieh ich denn von hinnen — liebeleer,
Und dennoch weht der Wohllaut deiner Huld,
Der Atem deiner selbstvergessenen Liebe,
Gleich wie ein Sommerwind, so segenschwer
Mir um das Haupt . . . Ja, freilich, wenn ich bliebe
Und bleiben dürfte, o dann gäb' es viel,
Was ich dir . . . Still! . . . Der Weg, den ich mir schuf,
Ich kenn' ihn nicht. Ich weiß nur um das Ziel,
Und daß von fernher leis' ein Ruf
Anklagend an den Säumenden sich wendet.
Er zieht mich mit sich in das ewig Graue,
Das Grenzenlose, wo dein Segen endet,
Und wo kein Stern ersteht, dem ich vertraue.
So lebe wohl. Vergieb mir, wenn es geht —
Und geht es nicht . . . Ich weiß kein Wort zu sagen,
Das mir die Schuld von meiner Seele lädt . . .
Ich schweige drum und will sie mit mir tragen.

Das Drama mit seiner straffen Handlung, seinen Schranken in Raum und Zeit und Folge verlangt schon an und für sich von dem gedankenreichen Dichter stets die äußerste Beschränkung. Tausend Gedanken muß er über Bord werfen im Interesse des Ganzen. Sie nicht zum Ausdruck gebracht zu haben, wird ihm immer auf der Seele brennen, ihm wie ein Versäumnis, wie eine Schuld aufliegen, obschon ein Teil derselben in Wirklichkeit bei dieser spröden Kunstform selbst liegt. In verstärktem Maße muß dieses Verhältnis sich bei einer Symboldichtung in dramatischer Form geltend machen. Poetisch ist dieser nüchterne Gedanke in den Abschiedsworten der Königin ausgedrückt:

Wenn du dein Leben
Mit Schuld so schwer beladen hast,
Dann mußt du mir von deiner Last
Auch einen Teil zu tragen geben.
Mich dünkt, was wir uns heut verhehlt,
Wird ewig auf unseren Seelen brennen,
Drum will ich feierlich bekennen:
Ich habe schwer an dir gefehlt
. . . .
. . . . . wie Hochzeitsleute,
Von dunklem Kirchenglockenrauschen
In lächelnde Träume eingelullt,
Am Altar ihre Ringe tauschen,
So nahen wir uns scheidend heute
Und — tauschen lächelnd — Schuld um — Schuld.

Vom fünften Akt entfällt für uns nur ein kleiner Teil zur Fortführung der Fabel, die wir deuten sollen.

Er zeigt uns Witte und Lorbaß wieder in Samland, nachdem fünfzehn Jahre seit ihrem Fortgang verflossen sind. Wir erfahren zunächst, was die beiden in dieser Zeit erlebt haben.

Sie haben Länder und Meere durchkreuzt, die höchsten Höhen erstiegen, aber sind nie „auf einem Stern“ gelandet. Alles, was auf ihrem Wege zuerst in luftig verschleierter Ferne gelegen hat, hat ihnen in der Nähe Enttäuschungen bereitet. Die Fahrt hat ihnen nichts gebracht. Das erträumte und ersehnte Ziel ist nirgends zu finden gewesen. Im sonnigen Süden haben sie die blauen, blumenumstandenen Häfen erreicht, nach denen sich Witte gesehnt, sie aber „voll Geschrei und Gestank“ gefunden. Jede Schlacht ist ihnen zum Gezänk geworden und, — was der Kern der ganzen Schilderung ist, — dem armen Witte jedes Weib zur Puppe. Sie haben die sogenannten allerschönsten Frauen, deren vertrakten Dienst zu fröhnen sich früher alle Sinne Wittes spannten, kennen gelernt. Nach Lorbaß Meinung

waren sie aber alle „leer, wie ein altes Faß"; und weil Witte weder Lust noch Willen gehabt habe, sie mit der eigenen Seele zu füllen, seien sie stets von neuem fürbaß gezogen.

Der Sinn dieser Schilderung liegt klar zu Tage; sie verrät, daß sich kontinuierlich wiederholt hat, was uns in der Handlung der vorhergehenden Akte vorgeführt wurde. Wie es Witte mit den Weibern vor seiner Heimkehr von der Nordlandsinsel und wie es ihm insbesondere mit der Königin ergangen ist, die ihm zuerst als das erstrebenswerteste Idealbild in Riesengröße am Himmel erschien, so ging es auch mit allen übrigen Weibern, denen er seitdem begegnet ist. Damit will uns der Dichter sagen, daß es ihm mit jedem neuen Werke gehen werde, wie mit allen früheren. Im ersten Werden wird ihm jedes hoch und erhaben erscheinen, um als gering und wertlos beiseite gelegt zu werden, wenn es vollendet ist. Wie viel ihm auch an Zeit zum Schaffen noch gegeben sein möge, sein Wille werde immer nach dem Höchsten streben, immer einem Ideal folgen und nachjagen. Und wenn er es erreicht zu haben glaubt, werde ihn Überdruß, Sättigung, Widerwillen zu einem anderen treiben.

Sodann zeichnet uns der fünfte Akt den Zustand der beiden Helden bei ihrer Rückkehr. Aus dem König ist ein Strauchritter geworden, aus Lorbaß ein Krüppel. Wie bissige Hunde begegnen sie denen, die ihnen nahe treten. Wittes Antlitz ist fahl und finster geworden. Er ist angegraut und abgemagert; rings an seinem Munde hängt schweiß- und blutstarrend ein ausgebissener Bart. Dem Lorbaß ist das eine Bein zerhackt, daß es von einem Stelzfuß getragen werden muß, und wild-weißes Haar hängt ihm „rauhbuschig" in die Stirn. Das Leben hat beide „verhetzt und verheert" und hat ihnen, wie Witte sagt, „Schandmale auf die Stirn gedrückt."

Fünfzehn Jahre nach Vollendung seiner „Reiherfedern" würde Sudermann nahe der Sechzig sein, d. h. nahe an der

Grenze der menschlichen Schaffensfähigkeit. Es ist selbstverständlich, daß die Kräfte, deren Personifikation Witte und Lorbaß sind, dann herabgekommen sind. Das weitere Schaffen werde alsdann nicht mehr der Erreichung höchster Ziele, sondern dem Broterwerb dienen, und das Ende werde sein, daß auch er der Begräbnisfrau anheimfalle.

. . . . Das Korn ward teuer . . . .
Wir geben von den Seelen Stück um Stück
Für unsers Lebens nackte Notdurft her
Und zahlen jeden Fraß mit einem Fetzen Glück, —
Soweit es Glück ist, an dem eklen Reste
Verklungner Hoffnung und verrauschter Feste
Gleich einem Geizhals jämmerlich zu kleben.

Die dritte Reiherfeder.

Es liegt in der Natur der Sache, daß, je gewichtiger die Vorgänge und je größer die Emphase in der Dichtung wurde, desto größer auch der Abstand werden mußte, den der ihr zu Grunde liegende nüchterne Sinn dagegen einnahm. Ich fürchte deshalb, daß ängstliche Gemüter, die vom Schwindel ergriffen werden, wenn sie solchen Abstand messen sollen, die der Ansicht sind, der Dichter bedürfe zu seiner „Seele hohem Flug" noch ein Anderes, meine Deutung niemals gelten lassen werden; dafür setze ich meine Hoffnung auf die Kaltblütigen, auf diejenigen, die den Mut des konsequenten Gedankens haben, auch wenn ein kleines Wagnis damit verbunden ist.

Es ist mit unserer Darlegung gezeigt worden, daß die Werte, welche wir für die Allegorien und Symbole der „Reiherfedern" aufstellten, sich ohne alle Künstelei in die Fabel derselben einstellen lassen. Damit ist zugleich der Beweis erbracht, daß sie die richtigen Lösungen der Sudermannschen Rätsel sind.

Wer folgerichtig zu denken vermag, wird zugeben, daß sich alle gewonnenen Resultate mit Notwendigkeit ergeben. Sie treten auch weniger in Gegensatz zu dem, was von geistreichen Interpreten bisher über die „Reiherfedern“ und ihre Gestalten gesagt worden, als daß sie eine Ergänzung dazu bilden möchten. Jene Interpreten ließen die rätselhaften Stellen Rätsel sein und bleiben, uns waren sie die Nüsse, deren süßen Kern wir uns nicht entgehen lassen mochten. Jene beleuchteten den Stamm, die Zweige und Spitzen, die Krone des Baumes, wir gruben nach den Wurzeln, aus denen er gewachsen ist. Ein schwerer Nachteil ist freilich damit verbunden: Stamm und Krone sieht alle Welt — die Wurzeln sind ihr verborgen; dennoch gehören auch sie zum Baum. Wie wenig die Bekanntschaft mit ihnen entbehrt werden kann, möge noch an einem letzten Beispiel gezeigt werden.

Einer kritischen Betrachtung bieten sich in herausfordernder Weise alle die Auslassungen dar, welche sich auf den Tod Wittes und die Verbrennung der dritten Reiherfeder beziehen.

Im vierten Akte hieß es:

> Rache weiß ich! Nur Geduld!
> Ward ein jedes Handeln hier,
> Ward mein Atmen selbst zur Schuld,
> Ward ich wie ein reißendes Tier,
> So verhetzt, so roh, so räudig,
> Üb' ich auch an mir Gericht.
> Wartet! Sterben werd' ich freudig,
> Aber kämpfen — das werd' ich nicht.

Hiernach wollte Witte dadurch, daß er stürbe, Gericht an sich aber auch Rache an Anderen nehmen. Das erste war soweit verständlich, als es heißen konnte, daß er sich für alle Schuld, die er auf sich geladen, durch einen freiwilligen Tod bestrafen wollte. Inwiefern und an wem er aber damit Rache üben wollte, war nicht ersichtlich. Rache ist die Vergeltung

eines erlittenen Unrechts. An der Königin konnte er sie nicht üben; hatte sie ihm doch in Wirklichkeit kein Unrecht zugefügt. Daß sie ihn festgehalten, konnte selbst bei seiner damaligen Gemütsverfassung nicht als solches gelten. Außer ihr ist aber keine andere Person, an der er sich könnte rächen wollen, im Drama gegeben als Widwolf. Durch seinen Tod an ihm Rache zu üben, wäre jedoch ein Widersinn; denn Widwolf wünscht und sucht Wittes Tod; ihm würde er einen Gefallen damit erweisen, nicht aber das erlittene Unrecht vergelten.

Nun verband Witte schon dort den Gedanken an seinen Tod mit dem Gedanken an die dritte Feder. Die Unna sollte sie in ein Feuer werfen, wenn er etwa durch Zufall ums Leben komme. Vielleicht lag also für Witte die Rache mehr in der Verbrennung der dritten Feder als in seinem Tode. Weil damit jedoch ein vernünftiger Gedanke gar nicht zu verbinden gewesen wäre, konnte er auch keinen solchen aussprechen. Dies ist zunächst im Auge zu behalten.

Im fünften Akt will Witte mit der Verbrennung der dritten Feder den Tod des Weibes herbeiführen, das er am Himmel geschaut, immer gesucht und vermeintlich nie gefunden hat. Der Tod der Königin, der damit verbunden ist, liegt nicht in seinen Zwecken und ist für ihn ein Zufall.

Nun stoßen wir aber auf eine Stelle, nach welcher sich Witte noch immer mit dem Gedanken trägt, *Gericht zu üben*.

Alles, worauf ich geharrt,
Als meiner Seele Hort,
Alles, was mir nicht ward,
Leg' ich in *ein* Wort.
Sprechen darf ich es nicht,
Schweigend halt' ich Gericht
Und werf' es fort.
Reiß es aus meiner Brust,
Wo es geklungen hat,
Lasse so Leid und Lust

Wie ein verwelktes Blatt
Über die Welt hinwehn,
Dann will ich schlafen gehn,
Denn ich bin satt.

Hier ist die Idee, Gericht zu üben, verallgemeinert; der Begriff der Rache ist weggefallen; und nicht in seinem Tod, der als Strafe für seine Schuld aufgefaßt werden könnte, läge das Gericht, sondern in dem Wort, das nach seinem Tode über die Welt hinwehen soll.

Wie aber soll man sich denken, daß Witte, der zum Wegelagerer herabgesunken, der sich selbst einen bissigen Hund nennt, im Sterben ein Wort schweigen will — denn sprechen darf er es nicht — das wie ein verwelktes Blatt über die Welt hinwehen soll. Ich weiß es nicht. Es ist mir absolut unerfindlich, wie ein Mensch gleich Witte, nachdem er gestorben ist, noch Gericht üben kann.

Witte stirbt dann wirklich vor unseren Augen, und wir haben ein Recht, zu erwarten, daß die versprochene Handlung vor sich geht. Doch sie bleibt aus. Er reißt nicht das versprochene Wort aus seiner Brust, sondern die dritte Reiherfeder aus seinem Wams.

Da ist doch irgendwo ein Defekt, den ich nicht gedankenlos hinnehmen kann, ohne mich vor mir selbst und vor dem Dichter zu blamieren. Wer aber im stande wäre, darin eine tiefsinnige Anordnung eines vieldeutigen Gedichtes zu sehen, dessen Phantasie und Fähigkeiten müßte ich sehr bewundern. Er wäre am Ende auch noch im stande, uns das Wort zu nennen, welches Witte schweigt, nachdem er sich tot ausgestreckt hat.

Worin liegt nun der Defekt? und wie löst sich das Unverständliche auf?

Zunächst haben wir das Folgende festzustellen:

Außer Witte muß wenigstens noch eine Person gedacht werden können, an der das angekündigte Gericht geübt werden soll.

Das Wort, welches Witte aus seiner Brust reißen will, und die dritte Feder, die er thatsächlich aus seinem Wams reißt, sind ein und dasselbe.

Die Verbrennung der dritten Feder soll infolgedessen das Gericht darstellen, das Witte nach seinem Tode üben will.

Da nach dem vierten Akt die Verbrennung der dritten Feder vermutlich ein Akt der Rache an Widwolf sein sollte, muß es im fünften Akt wiederum Widwolf sein, obgleich er tot ist, an dem außer an Witte selbst mit der Verbrennung der dritten Feder Gericht geübt werden soll.

Der Defekt liegt also einzig in der vom Dichter gewählten Symbolik. Sie reichte weder hinten noch vorn, das auszudrücken, was er die Absicht hatte. Es war unmöglich, in die Verbrennung einer Reiherfeder den Begriff der Rache oder des Gerichtes zu legen. Es war unmöglich, an Widwolf noch Rache zu üben, nachdem er bereits 15 Jahre tot war; deshalb wurde aus Rache Gericht. Es war unmöglich, an einem längst vergessenen Toten Gericht zu üben, daher wurde der Delinquent verschwiegen; und es war unmöglich, den toten Witte noch ein Wort reden, oder eine Handlung begehen zu lassen, und deshalb mußte es der lebende thun.

Alle Logik, aller Verstand, alle Vernunft geht in die Brüche, wenn man, was der Dichter hier sagt und giebt und darstellt, in seinem wirklichen Sinne nimmt, und es wird zum Humbug, wenn man es als tiefsinniges oder vieldeutiges Gedankenwerk ausgiebt. Alles Unverständliche löst sich dagegen auf, wenn das Gegebene im Sinn unserer Deutung genommen wird.

Der Dichter allein kann schweigend reden, kann, tot, noch richten oder Rache üben, indem er uns ein Werk hinterläßt, in welchem er die Gedanken und Urteile niederlegte, die er lebend nicht aussprechen durfte.

Ist Witte mit dem künstlerischen Willen des Dichters Sudermann und die dritte Feder mit einem dritten, zum Reiherfeder-

cyklus gehörigen Werk identisch, dann löst sich alles auf, was von Witte über die Feder gesagt wird: Der an der Wittedichtung verzweifelte Sudermann verschob, was er in ihr bezüglich seiner selbst und des Gegners nicht unterbringen konnte, auf das dritte Werk, das erst nach seinem Tode erscheinen soll.

Die Idee des Dichters, Gericht an sich selbst zu üben, kommt in einer weiteren Stelle des fünften Aktes noch verschärfter zum Ausdruck.

Und hast du, ohne zu trauern,
Gewartet fünfzehn Jahr,
So wirst du nun in Schauern
Erkennen, wer ich war.

Sie erscheint im ersten Augenblick wunderlich. Ich selbst würde sie für thöricht erklären, wenn Sudermann bei „Ehre", „Sodoms Ende" u. dergl. geblieben wäre. Auch noch, wenn sein „Johannes" nur ein vermittelst eines scharfen Verstandes kunstreich konstruiertes Werk wäre. Seitdem er aber mit den „Reiherfedern" den „Johannes" erklärt hat, ist sie weder verwunderlich noch thöricht. Wenn der Inhalt des „Johannes" erlebt ist, wenn Sudermann mit dem Herzen und seinem eigenen Empfinden daran beteiligt gewesen ist, — und dafür sprechen doch all die warmen Herzenstöne in ihm — dann ist die Idee das notwendige Ergebnis dieser seelischen Vorgänge wie seiner Darlegungen in den „Reiherfedern" und besteht als ein Zwang in dem Dichter, dem er nicht entweichen kann, wenn er der Mann seiner Überzeugung ist.

Schon in den Aussprüchen seiner Dresdener Rede lag etwas, wonach er mit dem, was unsere Zeit ihm in Bezug auf Menschenbeurteilung seitens der Philosophie und Menschendarstellung seitens der Kunst darbot, also mit der ganzen Zeitströmung unzu-

frieden sein mußte.*) Da er aber mit seinen früheren Werken selbst mitten in ihrem Fahrwasser schwamm, so mußte sich seine Unzufriedenheit auch auf die eigene Menschenbeurteilung und -Darstellung erstrecken. Das konnte gar nicht ausbleiben, sobald sich seine Menschenstudien vertieften.

Das Idol, das er sich vielleicht aus Schopenhauer, Nietzsche und dem selbsterfahrenen Widerstreit zwischen jugendlichem Idealismus und Wirklichkeit aufgebaut hatte, ist darüber zusammengebrochen. An seine Stelle ist das Ideal getreten, das der Menschenbeurteilung nach dem Inhalt des „Johannes“ und das der Menschendarstellung nach dem Bild des Weibes, das Witte von der Begräbnisfrau begehrt.

Und nun frage man sich, wie an diesem Ideal gemessen, die Werke bestehen würden, die er selbst und die der Gegner geschaffen.

Wenn einmal ein späterer Historiker aus der untergegangenen Jetztzeit nur die beiden führenden Dichter Sudermann und Hauptmann ausgraben würde und gezwungen wäre, sich lediglich aus ihnen ein Bild von uns zu machen, er müßte es für eine alberne Sage erklären, daß wir die Siegesmärsche Düppel, Königgrätz, Sedan und die ruhmreichen Eroberungen auf friedlichem Gebiet ausgeführt hätten, denn sie wären weder mit den Helden Sudermanns, noch mit den Kranken Hauptmanns möglich gewesen.

Da ist aus unserem Militärstand mit seinen Prachtgestalten der Major von Schwarze in „Heimat“. Er ist nüchtern genommen, ein armer „Rückenmärker“. Kommerzienrat Mühlingk (und Frau Gemahlin) in „Ehre“, Barzinowsky (und Frau Ada) in „Sodoms Ende“ und Winkelmann in „Schmetterlings-

*) Sudermann sagte: „Es gilt, . . . den Bann der Trostlosigkeit zu brechen und aufatmend zu klareren Höhen der Menschenbeurteilung hinanzusteigen.“

schlacht“ sind bei Sudermann die Vertreter eines „ehrsamen Kaufmanns“. Und seine Künstler? Magda ist ein widerlicher gefühlsroher Protz auf den Erfolg. „Wir müssen größer werden, als unsere Sünde,“ sagt sie. Jawohl, aber das können wir nur als Menschen. Und wenn wir als Künstler in den Himmel wachsen, und als Menschen kaltherzig, rachsüchtig, hochmütig geblieben sind, sind wir doch nicht einen Zoll größer als unsere Sünde. Da lobe ich mir noch Willy Janikow; der weiß doch wenigstens, daß er ein Lump ohne Mark und ohne Gesinnung ist. Nach ihm können wir die Lumpen familien- und kategorienweise nennen. Die jungen Leute im Hause Mühlingk, Familie Heinecke, die Freunde des Hauses Barzinowski, die Damen Hergentheim, schließlich Keller, Keßler, Röcknitz und Konsorten. Das ist das Deutschland bei Hermann Sudermann.

Und bei Hauptmann? Seine Dramen sind Krankheitsbilder; man braucht deshalb seine Personen nicht beim Namen zu nennen, sondern nur ihre Krankheiten. In „Einsame Menschen“ ist es die intellektuelle Unfähigkeit des oder der Helden, der Probleme unserer Zeit und ihrer Konsequenzen Herr zu werden und einen Halt in oder außer sich zu finden, an welchem sie ihr Dasein verankern können. Also ein bankerotter Geist. In „Vor Sonnenaufgang“ werden die Folgen der Trunksucht geschildert. Unter den Menschen dieser Tragödie sind alle Bande der Zucht zerrissen, weil sich ihnen die Möglichkeit des Genusses aufgethan hat. Alle höheren Instinkte, die den Menschen über das Thier erheben, sind verkümmert unter der Herrschaft der Gier. Alles in allem — ein bankerotter Wille. Endlich im „Friedensfest“ jene unheimliche Krankheit der Manie. Die große Sünde wider die Natur, die die Einsamkeit sucht und sich unter der Bettdecke verbirgt, hat eine ganze Familie ruiniert. Seele und Geist revoltieren dagegen, suchen sich aufzuschwingen und zu befreien — aber zu spät. Krankes Blut und krankes Empfinden heben sie bei der unbedeutendsten

Anregung mit allem, was sie sich zum Ziel oder zur Regel gesetzt haben, vollständig auf. Der Körper ist schlechtweg Mechanismus; doch dem jener Uhren gleich, in denen nur die Feder und nicht auch das hemmende Pendel wirkt. Zieht man sie auf, dann gehen sie nicht in geregeltem Gleichmaß, sondern rasseln ab und lassen den Zeiger über das Zifferblatt rasen, bis die Feder wieder erschlafft ist. Also im „Friedensfest“ — der bankerotte Körper. Und will man „die Weber“ hinzunehmen — eine bankerotte Gesellschaft. Das ist das deutsche Volk bei Gerhart Hauptmann.

In der Zeit politischen, wirtschaftlichen, sozialen Tiefstandes jene Dichter mit dem hochfliegenden Idealismus und nun, nach einer Kraftentfaltung, die einzig dasteht und ohne eine kernige Gesundheit des Volkskörpers nicht zu denken ist, in einer Zeit nationaler Blüte, die auch nach naturwissenschaftlicher Anschauung ohne höchste Lebensentfaltung nicht möglich ist, die Dichter mit dem am Boden kriechenden Pessimismus! — Daß ihre Werke nur vorübergehenden Wert besitzen, das will wohl Sudermann mit seinen allerdings nur auf die eigenen Werke bezüglichen Versen sagen:

> Wohl hab' ich Reiche gewonnen
> Mir eigen und mir zu nutz;
> Eins ist in Luft zerronnen,
> Das andere ward zu Schmutz.

Er hat erkannt, daß er nicht den Anspruch erheben dürfe, seine Zeit widergespiegelt zu haben, solange er — von einem ehrsüchtigen Verlangen getrieben — nur ihre Sünden dargestellt habe:

> Besudelte den, der sauber,
> Und ächtete den, der echt;
> So hat sich an mir der Zauber
> Des weißen Reihers gerächt.

Der Dichter erfüllt seine Aufgabe nicht, wenn er nicht über seiner Zeit steht; wenn er, anstatt der Gesündeste unter

uns zu sein, von der Zeitkrankheit am schwersten infiziert ist. Ist Sudermann sich dieser Wahrheit wirklich bewußt geworden, wird er sich wie seinen Gegner gerade solcher Erkrankung am meisten anklagen.

Was haben wir denn an ihren Werken?

Sie erfreuen nicht, sondern quälen; erheben nicht, sondern drücken nieder; sie befreien und erbauen nicht; ihr Wahrzeichen ist die Einseitigkeit, ihr Fluch falsche ästhetische Doktrinen, die einen umfassenden Blick und damit die Wahrheit ausschließen, die nur das Genrebild und die Kleinmalerei ermöglichen, niemals aber das Große, Hohe und Erhabene.

Sudermann wollte Großes schaffen. „Was Großes ist?" war seine Frage. Nicht groß ist sicherlich, sich in eine Ecke, einen Winkel, auf eine Seite zu stellen, und von dem winzigen Stückchen Welt, das da zu sehen ist, eine photographisch getreue Aufnahme zu machen. Groß ist aber auch nicht, einem lieben Berliner Theaterpublikum Rätsel aufzugeben, die es doch nicht löst und lösen kann. „Keine Eitelkeit! ne, ne, pfui, keine Eitelkeit. Die frißt uns ratzenkahl" sagt Sudermann selbst durch seinen Major von Schwartze.

Die Probleme seiner Zeit bewältigt zu haben, statt von ihnen erdrückt zu werden, das wäre schon eher groß. Seiner Zeit voranschreiten und ihr neue Ideale geben, das wäre es ganz gewiß. Der echte Dichter kann es; Lessing, Schiller, Goethe haben es zu ihrer Zeit gethan. Und wie überragt ein Shakespeare die seinige, in der noch die Folter herrschte und Hexen verbrannt wurden! Doch, Großes zu schaffen, erfordert die Gabe der Ideen, den Schatz von Wahrheiten, denen keine Zeit etwas anhaben kann, die eigene Größe, den Adel des Herzens und der Gesinnung, das Prophetentum, das hohe Glück, von einem Gott erleuchtet zu sein, Besitztümer, die den alten Homer noch heute jung erscheinen lassen und einen

Shakespeare noch lebendig erhalten werden auch für den letzten Mohikaner.

Alles, was mir nicht ward
Leg' ich in e i n Wort.

Sudermann will in sein drittes Werk eine Untersuchung darüber aufnehmen, was ihm gebricht, um der große Dichter zu werden, der er gern sein möchte. Geschieht es in poetischer Form, wird's ein hohes Lied der Sehnsucht nach den Gaben sein, die Weisheit und Größe, Ruhm und Unsterblichkeit verleihen. Geschieht es in prosaischer Gedankenfolge, dann wird eine Kritik an dem Bestreben unserer Zeit, die großen Dichter der Vergangenheit herabzusetzen, nicht fehlen. Wir erklären für veraltet, für überwunden und abgethan, was sie geleistet, w e i l w i r d a s Z e u g n i c h t h a b e n, Werke zu schaffen, wie sie. Weil wir so furchtbar klug waren, Fehler an ihnen zu entdecken, dünkten wir uns erhaben über sie und wären am Ende doch nicht wert, ihnen „die Schuhriemen aufzulösen".

Schopenhauer hat in den Aufzeichnungen über sich selber „sich von seinem eigenen Wesen in einer für die Eigenliebe durchaus nicht schmeichelhaften Weise Rechenschaft gegeben," sagt Friedrich Paulsen.*) Vielleicht hat ihn Sudermann in diesem Punkt als Vorbild und Lehrmeister genommen. Wird der Dichter ehrlich verfahren, dann wird er uns von den Berechnungen erzählen, die er bei Conception seiner früheren Werke angestellt hat, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, um genannt und gekannt zu werden. Wie er sein eigenes Empfinden mit einem „zähnefletschenden: Ich wag's" zur Ruhe gewiesen hat, und wie er der Gesellschaft, die er ursprünglich mit reiner Poesie zu beglücken gedachte und die ihn dafür unbeachtet vor ihren Thüren stehen ließ, aus Rache das Schafskleid abgerissen

*) Friedrich Paulsen. Schopenhauer. Hamlet. Mephistopheles. p. 40.

hat, um sie als Bestie zu zeichnen. Alles in dem leidenschaftlichen Verlangen, genannt und gekannt zu werden und seine Existenz zu erkämpfen. Auf solche Absicht lassen die Verse schließen.

Aus allem Recht ward Rache,
Die Gabe zur Begehr,
Und eine blutige Lache
Zog hinter mir daher.

„Recht" wäre hier, wie durch das ganze Stück, was der modernen Kunst als Höchstes gilt, Naturwahrheit und Realität. Das Wort „Lache" wäre von Lachen abzuleiten. War er ein echter Jünger jenes Hohenpriesters der Menschenverachtung geworden, mußte es ihm eine diabolische Freude bereiten, zu sehen, mit welcher Gier die Verachteten in die Köder bissen, die er ihnen vorgeworfen und also die Probe auf das Exempel lieferten.

Daß Sudermann solche Bekenntnisse nicht leicht werden können, liegt auf der Hand. Es wird ein gewisser Zwang dazu gehören, sie sich abzuringen. „Reiß es aus meiner Brust!" Und deshalb traue ich ihm auch noch nicht recht. Wir haben außer dem argen Witte in ihm auch noch den braven Lorbaß in ihm kennen gelernt. Was er an dem einen schlecht macht, wird er gewißlich an dem anderen wieder gut machen.

Wem es zu gewagt, zu kühn, zu unglaublich erscheinen will, daß Sudermann sich in seinem letzten Werk, wie angegeben charakterisieren werde, möge annehmen, daß nicht der Dichter es sei, sondern Witte, der dann „mit Schauern" erkannt werden würde. Führt der Dichter die Absicht in dieser Weise aus, werden wir allerdings am zuverlässigsten erfahren, wer Witte sei. Diejenigen, die in Witte das philosophische Wundertier gesehen haben, sicherlich „mit Schauern". —

Wenn die dritte Feder im Feuer verloht,
Dann sinkt ein unseliges Weib in den Tod.

Sudermann ging bei dem Programm für sein letztes Werk sicher von der Voraussetzung aus, daß die Rätsel seiner Wittedichtung nicht gelöst werden könnten, daß Fabel und Gestalten derselben nach ihrem wirklichen Sinn bis zu seinem Tode in Geltung bleiben würden — übrigens auch ein Stückchen Menschenverachtung. Dem will er mit dem letzten Werk ein Ende machen, in welchem wir erfahren sollen, wer Witte sei. Darin liegt nun auch die Erklärung der scheinbar so schwierigen Frage, weshalb die Königin mit der Verbrennung der dritten Feder stirbt. Es stirbt in ihr natürlich nicht das Ideal einer Kunst, auch nicht die Poesie der Klassiker, oder die Poesie überhaupt, sondern die, unserem Dichter in den „Reiherfedern" vermählte Muse. Die Poesie der Wittedichtung würde, wenn der Dichter die Auflösung aller Rätsel geben wollte, in das Nichts zurückfallen, aus dem sie entstanden ist, ihr Wesen, ihr Dasein verlieren, sterben: Die „Reiherfedern" würden nicht mehr das schönste, tiefste und mächtigste, einem „Faust" zu vergleichende Werk sein, sondern — nun, — in zwei Worten ist kein Urteil über sie gefällt.

Schluck und Jau.

Bei Betrachtung von Hauptmanns „Schluck und Jau" halten wir uns in der Hauptsache an die drei Sätze des Mottos:

Was? Ist es Tischzeug? — 's ist 'ne Art Historie. — Nun gut, wir wollen's sehn!

Dem Erscheinen des Werkes hat Hauptmann eine lange Erklärung vorausgehen lassen. Ein Berliner Kritiker äußerte sich wie folgt darüber: „Gerhart Hauptmann schrieb „Die Weber", das gewaltige Drama des socialen Elends, das Schauspiel, dessen Held die hungernde, niedergehaltene und zuletzt sich

auflehnende Masse ist, und er ließ es schweigend aufführen. Die Dichtung sprach beredt und kraftvoll genug für ihn. Gerhart Hauptmann schrieb den „Crampton", eine Charakterstudie in großen, die Meisterhand verratenden Zügen, und er blieb still hinter seinem Werke. Gerhart Hauptmann schenkte uns „Die versunkene Glocke", diese ergreifende Tragödie einer ringenden, himmelanstrebenden Künstlernatur, und er ließ sein Werk nur mächtig zu uns reden, daß es uns heute noch durch die Seele klingt. In der Anwandlung einer heiteren Küstlerlaune, wollte uns Hauptmann nun aber 'mal einen echten Karnevalsspaß, eine harmlose Komödie vorführen, die nur lustig, nichts als ausgelassen lustig sein soll, und da wurde er plötzlich redselig. In allerlei Interviews wurde über Wesen, Zweck und Auffassung der neuen Dichtung doziert. Nicht die grobe Indiskretion eines Unberufenen, wie man erst meinen konnte, der Verfasser selbst zog vorzeitig den Schleier von seinem Werk." —

Auf jeden Fall war die lange Erklärung recht auffällig. Wollte man aber, wie der Berliner Kritiker, „Schluck und Jau" nur als harmlose Komödie auffassen, müßte man folgern, daß dem Dichter seine schönen Fähigkeiten abhanden gekommen wären. Er hat uns das schwierige und heikle Thema des „Biberpelz" so meisterhaft und taktvoll erschlossen, und einen harmlosen, nur lustig sein sollenden Stoff sollte er dem Publikum nicht mehr mundgerecht zu machen verstehen?

„Was? ist es Tischzeug? Nein. Da ich der Meinung bin, daß sich Hauptmanns Fähigkeiten immer schöner entfalten, glaube ich viel richtiger den umgekehrten Schluß zu machen, nämlich, daß die Komödie gar nicht so harmlos und nicht nur lustig ist, sondern noch andere Zwecke verfolgt. Also „'s ist vielleicht 'ne Art Historie."

Es ist ein Widerspruch, wenn es in der Erklärung Hauptmanns heißt: „In dieser strengen Arbeit ꝛc. stiegen die beiden

Vagabundengestalten von Schluck und Jau vor mir auf" — und gleich danach: „irgend welche bestimmte Gestalten oder Ereignisse schwebten mir absolut nicht vor." Und es ist ein Widerspruch, wenn es heißt: „Ich versichere, daß ich mein Werk frei von jeder ausgeprägten Tendenz, frei von jeder Aktualität auf Ereignisse und Personen gestaltet habe," und wenn dann in dem Buch selbst ein ganzes Blatt darauf verwendet wird, um in halbfetten Versalien darauf zu drucken:

SPIEL ZU SCHERZ UND SCHIMPF.

War es ein Schalk, der die Dichtung schrieb, kann es nicht auch ein Schalk gewesen sein, der die Erklärung diktierte? Niemand kann verlangen, daß man so tiefernster Versicherung um eine so lustige Sache, so viel einleitender Wichtigkeit um ein „Capriccio" unbedingten Glauben entgegenbringt.

Nicht weit vom Königsschloß in Samland unter den Gräbern am Strande sahen wir zuletzt als ein paar herabgekommene armselige Gestalten, mit einem Sack hantierend und sich die letzte Suppe kochend: Lorbaß und Witte. Nicht weit vom Schlosse Jon Rands in einem Graben am Wege sitzen als ebensolche Jammergestalten, mit einem Sack hantierend: Schluck und Jau. —

Witte hat Hunger und frägt Lorbaß: „Hast du noch Korn im Sack?" und dann sagt er: „Das Korn ward teuer. Wir geben von den Seelen Stück um Stück für unseres Lebens nackte Notdurft her, und zahlen jeden Fraß mit einem Fetzen Glück." Jau hat Durst und sagt:

Schnaps will ich han! Branntwein will ich han! Und wenn ichs Lader versaufa sol! — und wenn ich mei Häusla versaufa sol! — und wenn ich mei Weib versaufa sol! — und wenn ich meine sieba Kinder versaufa sol! —

Witte ist, ohne daß wir die Ursache erkennen, tot niedergesunken. Jau fällt betrunken in den Graben. „Was für ein Leiden

hat denn der Mann?“ fragt Jon Rand und erhält zur Antwort:

De fallende Sucht, sehn se, aufrichtig gesprochen.

Lorbaß ist seinem Herrn treu ergeben wie ein Hund; er weicht nicht von seiner Seite; und noch, als Witte tot niedergefallen ist, ruft er aus: „Gern scharwerkt ich weiter und hetzte mich wund, als meines Lieblings Henker und Hund“. — Ebenso ist Schluck um seinen Jau bemüht:

Sehn se, gnädigster Herr! ich bin ihn verantwortlich. Sehn se: mir fehlt blos die Kraft, Kraft und Stärke fehlt mir. Kennt ich den Mann uf meinen Puckel heben, sehn se, das ist meine Pflicht.

Wie Lorbaß den Witte verehrt und liebt, so Schluck den Jau. Witte ist der Mann der hochfliegenden Ideen, und Jau geht „sehr ei de Hichte.“ Schluck sagt:

Mei gutter Freind hier, das muß ich ihn sagen, das will ich ihn sagen, bester Herr! das hat mit dem seine eegne Bewandtnis. Sehn se, dem bin ich sehr zugethan. Der geht sehr ei de Hichte mit sein Gedanken. Der geht sehr ei de Hichte, scheenster Herr!

Lorbaß ist Wittes Hund und Herrscher, Cherub und Knecht. Über das Verhältnis zwischen Schluck und Jau äußert sich Malmstein:

.... von diesen beiden Narren
ist Jau der König stets und Schluck der Kanzler,

und Karl ergänzt ihn:

Und nicht nur Kanzler ist der biedre Schluck,
nein, wie sich's fügt. Gelt? Kanzler bald, bald Knappe,
Rentmeister, Mundschenk, Küfer, Kellner, Koch,
und stets mit gleichem Eifer, unermüdlich.

Lorbaß hatte sein Verhältnis zu Witte nicht nur dahin gekennzeichnet, daß er ihm folge und diene als ein Hund, sondern auch, daß er ihn schweiße und stähle zu allem, was er werden könne. Der Verlauf der Fabel zeigte das Verhältnis indessen umgekehrt. König Witte behandelt den treuen Gesellen nicht

nach Verdienst; ich erinnere nur an die Stelle, wo er ihn anschreit: „Schweige, sag ich, Knecht!“ und Lorbaß ausbricht: „Verdammt der Knecht, der sich dir hündisch unterwarf; Hund will ich sein, auf daß ich bellen darf.“ Hiermit vergleichen wir, wie es dem braven Schluck von Seiten Jaus ergeht. Malmstein erzählt uns:

> Und wahrlich, dies ist manchmal gar nicht leicht!
> denn eines Königs Launen, gnädiger Herr,
> verglichen mit den Launen dieses Schuftes,
> sind leicht zu tragen. Oft, wenn ich die beiden
> beschlich am Waldrand, manchmal tief im Forst,
> sah ich, wie dieser Jau sein Szepter schwingt
> und seinen Kanzler, Koch, Rentmeister, Küfer,
> Stallmeister — denn in Ställen schläft er oft —
> dressiert, als wär's ein Pudel, nicht ein Mensch.

Lorbaß hat die wunderbarsten Schicksale erfahren. Ebenso geht es Schluck:

> Ach, wissen se, meine Dame: wenn ich ihn wollte dadervon den Bericht erstatten, was ich schon durchgemacht habe im Leben, aufrichtig gesprochen, da möchte man weinen, sehn se.

Lorbaß fürchtet den Tod nicht: „Dem Tode selbst spring ich ins Angesicht“ 2c. Auch Schluck fürchtet ihn nicht:

> Das steht ja schon in der Bibel: Tod wo sind nun deine Schrecken, aufrichtig gesprochen.

Der heruntergekommene Witte des fünften Aktes hat vorher als König in einem Turmgemach der Burg in Samland, von Allen gemieden, sein Unwesen getrieben. An die Örtlichkeit wie an jenes Treiben erinnert die Schilderung, die Jon Rand von dem verlassenen Seitenflügel seines Schlosses entwirft, in welchem Jau als König gebettet ist:

> In dieses Flügels ausgestorbnen Sälen
> scholl, meines Wissens, längst kein andrer Laut,
> als etwa das Gepiepse einer Maus,
> und wenn es hoch kam eines Katers(!) Greinen.

> Denn wie des Nachts der Spuck darin rumort,
> Wovon Kastellan und Stallbub vieles munkeln,
> das weiß ich nicht.

Als die Königin zu Witte in das Turmgemach kommt, verlangt er, daß man die Fenster entzwei stoße und mit feinen Harzen räuchere, damit die Königin des Ortes Dunst nicht spüre. Jon Rand persiflirt ihn:

> Moder spür ich, dumpfe Luft.
> Stoßt doch die Fenster auf!

Witte steht unter dem Zauber der Begräbnisfrau, der alten Hexe vom Turm am Strande. Jau erklärt:

> Mutter, ich ha a Gesichte! Mutter, mich hat ane Hexe verhext! Mutter, der biese Blick hat mich getroffa!

Witte-Sudermann spricht von seinen früheren dramatischen Werken, von denen er uns jedes Jahr ein neues schenkte — sieben sind es bis zum „Johannes“, wie Jau sieben Kinder hat — resp. von der Muse eines jeden als von Weibern, die er genossen hat, und in weiterem Zusammenhang damit, daß er, was er geschaffen, ertrotzt und ermeistert habe. Jau sagt in seiner Schlaftrunkenheit:

> Alle Jahre ee Kind, alle Jahre ee Kind! Immer vo een andern, Handwerkszeug, Herr Amtsrat, Handwerkszeug, Herr Amtsgerichtsrat. —

Sudermann, dem man von gegnerischer Seite die Eigenschaften und Fähigkeiten eines echten Dichters abgesprochen hat, hat sich in seinem Witte zu einem König im Reich der Poesie erhoben und spricht nun verächtlich vom Gegner und seinem „schmutzigen Troß“. — Als Jau anfängt zu glauben: „Ich bin a Ferscht?“ ist es sein Erstes, daß er sich Luft macht, indem er ausspuckt:

> Tui!!! Tui!!! Tui!!! Tui!!! Das gehiert alla, die mich wullda zum Jirge macha, die de gesat han: du kannst nischt, du bist nischt, du werscht nischt, du Lump du!

Die Königin des dritten und vierten Aktes der „Reiherfedern“ war die Muse dieser Arbeit. Was ist denn jung

Sidselill in „Schluck und Jau?“ Dort hieß der künstlerische Wille des Dichters Sudermann Witte. Vielleicht heißt hier der künstlerische Wille des Dichters Hauptmann Jon. „Wir wollen's sehn.“

Im Gegensatz zu Sudermann, der nach den Bekenntnissen seiner „Reiherfedern“ von seiner Muse zu erzwingen und zu ertrotzen strebt, was er zu leisten sich vorgesetzt, stellt Hauptmann alles seiner Stimmung anheim. Er hat von seinem Märchendrama „Das Hirtenlied“ erzählen lassen, das ihn vor über Jahresfrist so sehr gefesselt habe, um hinzufügen zu lassen: „Und heut? „Das Hirtenlied“ ist nicht um eine Scene vorwärts geschritten. Das ist so recht bezeichnend für die Schaffensfreude (?) des Dichters, für seine Sensibilität. Er giebt sich als Poet nur seinen Stimmungen hin, und darum fesselt ihn heut diese, morgen jene Gestalt.“ Damit vergleiche man, wie Sidselill geschildert wird:

Ein Spiel der Winde
ist deine Seele selbst, lieb Sidselill,
wie auf dem Gartentempel unsere Harfe:
Windgeister rühren ihre goldenen Saiten
mit unsichtbaren Fingern — und dann spricht sie —
fernher gefragt, fernhin die Antwort hallend —
doch unsrer groben Rede bleibt sie stumm.

Die Muse als Stimmung des Dichters kann gar nicht treffender gezeichnet werden.

Sudermann sagte von der hohen Kunst, die er begehrte, die als Himmelserscheinung vor Wittes Augen stand: „Und wollte sie nicht und käme sie nie, meiner Seele Verlangen ist stärker als sie.“ — Sie ist, wie wir gesehen haben, „der groben Rede stumm geblieben“.

Die Muse der „Reiherfedern“ ist eine Königin, schön und erhaben, aber rätselhaft, eine Träumerin, eine Nachtwandlerin. Der Spaßmacher Karl gebraucht das Wort: „Wehmutter=

Königin". Sie leistet dem armen Witte keine Hülfe. Als er für die Verbrennung seiner zweiten Reiherfeder nur ein ausgebranntes Häuflein Asche findet, und als er sich dann aus den Schriften seiner Räte ein Feuer zündete, hatte sie nichts als das geistreiche Wort: „Um Gott, was brennt dort?" Sidselill aber ist

aller Zauber kundig,
womit man ausgebrannte Asch' in Glut
entfacht, auf toten Schlackenfeldern
ein wundersames ewiges Blühn erweckt,
womit man stummen Fischen Sprache giebt,
Gesang den Steinen! . . . .

Sie versteht auch den Scherz und ist so

aller Zauber kundig,
womit man Bohnenstangen frische Triebe
und saftiges Grün entlockt — und alte Müllereſel
so voll Musik pumpt, daß sie harfen müssen,
um nicht zu platzen, was die Mühl' auch klappre,
und Flöte spielen.

Die Königin der „Reiherfedern" ist in der massiven Persönlichkeit einer Witwe mit einem sechsjährigen Jungen geschildert. Sidselill ist das zarte ätherische Wesen, das sich in solche Körperlichkeit nicht fassen läßt:

Ich schlage einen weichen Harfenklang . . . .
Meine Seele wandert,
wie ein Zugvogel wandert meine Seele durch den einsamen Raum.
Ich bin allein . . . .
Wolken ziehen um mich im herbstlichen Raum.
Ich selber bin . . . .
ein Frühlingswölkchen, das leise zergeht.

Witte und die Königin verbindet eine unglückliche Ehe; Jon und Sidselill ein beseeligendes Liebesverhältnis. Bei jenen handelt es sich immer um Haben und Geben; eins rechnet dem anderen vor, was es besitzt und ihm vorenthalte; Schuld um Schuld wird getauscht. Und bei diesen? Nur ein Wunsch, und

er ist erfüllt. Sidselill wünscht ein Blaufuchsfellchen und Jon erwidert: „Sprich hundert! und ich lasse den Pelzhändler henken, wenn er in drei Tagen nur 99 auftreibt." Die rührendste Sorge um ihr Glück, ihre Freude, ihr Wohlergehen erfüllt Jon Rand. Mit Wichtigkeit und vielem Ernst stellt er die Frage: „Wie oft hat sie gelacht?" Adeluz sagt zu Sidselill, indem sie die Schätze bewundernd vor ihr ausbreitet, die Jon Rand ihr beschert:

> Du brauchst nur wünschen, nur im Stillen wünschen,
> und alles ist erfüllt. Hast du wohl je
> geträumt von so viel Glück, wie? Oder weißt du
> am Ende gar nicht, was dir widerfährt?
> Der schönste Mann des Landes und sein Fürst,
> als ein Verliebter, liegt zu deinen Füßen,
> und sein gefangnes Herz fleht zu dir auf:
> du mögest fordern, fordern, immer fordern,
> damit er geben könne.

Die Königin des zweiten Aktes der „Reiherfedern" war die Witwe eines Fürsten. Frau Adeluz ist die Witwe eines Försters. Ich erinnere, daß wir als Kinder — ich bin Thüringer — „Ferscht" und „Ferschter" ebenso verwechselt haben. Als Witte die Königin zum erstenmal recht betrachtet, sagt er: „Fürwahr, aus diesem Auge bricht eine Welt von Sonnenschein." Als Jau die Adeluz erblickt, sagt er: „Sie sein hübsch, sie sein hübsch, Frau Madam."

Wie die Königin des zweiten Aktes den Witte lockt, so Adeluz den Jau. Die Herablassung, mit welcher Witte zuerst für die Königin eintritt, gleicht der „Gewogenheet", die Jau für Adeluz empfindet:

> Hier, fahrn se nei, Frau Madam! mir wulln unterfassa, mir wulln amal de Gewogenheet habn und wulln durch a Hof spaziern. Sie sein hibsch, Frau Madam! mir missa ins heiratha.

Auch die dritte Form der Königin in den „Reiherfedern", nämlich das Wahngebilde, das Witte am Himmel erblickt und

dem er nachstrebt, hat ihre Doppelgängerin in „Schluck und Jau". Es ist der später als Königin verkleidete Schluck.

Bevor die Begräbnisfrau das Bild des begehrten Weibes an den Himmel zauberte, hatte Witte seinem glühenden Verlangen nach seinen Eingebungen mit den Worten Ausdruck gegeben, daß „seine Seele im Trinken nach ihm dürste". Karl fragt den als Königin verkleideten Schluck:

. . . . . . Seid ihr's,
die mich, den Durstigen, tränkt mit flüssigem Blei,
daß mich von innen her der Brand verzehrt?

Witte erhält die Gaben nicht, die er mit dem Weibe begehrte. Karl sagt:

Aus allen euren Worten, Königin,
klingt dumpf, wie einer Totenglocke Schlag.
Das eine Wort nur immer: Ungnade!

Witte hat für die Königin gegen Widwolf gekämpft und ist ihretwegen schwer verwundet worden. Karl sagt:

Trug ich nicht eure Farben beim Turnier?
verstach ich nicht für euch dreihundert Speere?
. . . . . . Hackt ich für euch
mir nicht den Finger ab? — Da ist der Stumpf!

Und an des Lorbaß Ausspruch, daß sein Herr auf einer Kämpferfahrt nach dem gelobten Lande begriffen sei, erinnert Karl mit den Worten:

Fuhr ich nicht nach Jerusalem um euch,
weil ihr mich schicktet, hehre, liebe Fraue?

Alle Opfer, alles heiße Verlangen bringen dem armen Witte nicht die Erfüllung seiner Wünsche:

O, helft mir bitten, Mädchen, helft mir bitten,
dies diamantne Herze zu erweichen!

spottet Karl.

Lorbaß und Witte waren in unserer Deutung eine Person und zwar der Dichter Sudermann; der eine ganz positive,

der andere ganz problematische Natur. Dasselbe Verhältnis besteht zwischen Karl und Jon. Karl ist die positive Natur im Dichter Hauptmann, Jon die problematische.

Sudermann verriet uns als Witte, wie sein heißester und größter Wunsch gewesen, der Begräbnisfrau zu entrinnen, im Reich der Poesie ein König zu sein, und die Höhen ewigen Nachruhms zu erreichen. Hauptmann huldigt als Karl einer anderen Philosophie:

> . . . . . . Sieh: ich lebe
> den Tag und nur den Tag. Gestern und morgen
> war nichts und wird nichts sein. Gestern und morgen
> wird mich begleiten bis an meinen Tod,
> der mir gewiß ist, und den ich nicht fürchte.
> Gestern und morgen sind zwei Schemen, Jon!
> und wer nach ihnen greift, greift in die Luft.
> Gestern und morgen — Tod und wieder Tod!
> und heute ist das Leben. Du und Jau —
> er dort, du hier, mein Jon! — ihr wandelt beide,
> Fremdlinge, durch dies reiche Fürstentum,
> Das sein wird, wenn ihr längst — er so wie du! —
> zu Staub vermodert seid in euren Gräbern:
> und ihm gehört es just so sehr, wie dir.

Jon bedankt sich für die „Nachmittagspredigt"; aber seine Gedanken sind schließlich die gleichen und sie lesen sich wie ein gutes Wort an die Adresse Witte-Sudermanns, der im fünften Akt seiner „Reiherfedern" so melancholisch in die Zukunft blickt, seine Kräfte vom Leben verhetzt und verheert und sich der Begräbnisfrau verfallen sieht. Jon sagt:

> Am Ende blüht der Abgrund, blüht die Nacht.
> Allein der Weg dahin ist eigner Art.
> Schreitst du frisch aus, so scheint er sich zu dehnen,
> ja, dehnt sich wirklich. Trittst du zögernd ihn,
> so bleibt der Absturz nah vor Augen dir . . .
> du stürzest, meinst zu stürzen tausendmal,
> so oft du angstbeklommen vorwärts zögerst.

Die Gaben, die den Dichter machen, die seinem Streben die Freude des Erfolgs bescheren und seinem Namen ewigen Klang verleihen, werden in den „Reiherfedern“ so hoch eingeschätzt, daß deren Held das tiefste Leid empfindet, sie nicht zu besitzen. Seine Klagen erwecken ein Echo in dem „Spiel zu Scherz und Schimpf“. Es ist auf Sudermann gemünzt, was Karl sagt, indem er Jau — den Sack in den man Witte-Sudermann gesteckt hat, um am bequemsten auf ihn hauen zu können — und Jon, — die Maske, unter welcher Hauptmanns künstlerischer Wille auftritt — nach ihren Gaben vergleicht und bescheidener Weise wenig Unterschied findet.

Kleid bleibt doch Kleid!
Ein wenig fadenscheiniger ist das seine,
doch ihm gerecht und auf den Leib gepaßt.
Und da es von dem gleichen Zeuge ist,
wie Träume — seins so gut wie unsres, Jon! —
und wir den Dingen, die uns hier umgeben,
nicht näher stehn, als eben Träumen, und
nicht näher also, wie der Fremdling Jau —
so rettet er aus unsrem Trödlerhimmel
viel weniger nicht, als wir, in sein Bereich
der Niedrigkeit. Wie? Was? Sind wir wohl mehr,
als nackte Spatzen? mehr, als dieser Jau?
Ich glaube nicht! Das, was wir wirklich sind,
ist wenig mehr, als was er wirklich ist —:
und unser bestes Glück sind Seifenblasen.
Wir bilden sie mit unsres Herzens Atem
und schwärmen ihnen nach in blaue Luft,
bis sie zerplatzen: und so thut er auch.
Es wird ihm freistehn, künftig wie bisher,
dergleichen *ewige Künste* zu betreiben.

Im dritten Akt der „Reiherfedern“ begegneten wir der Klage Sudermanns, daß ihm die Jugend entschwunden sei: „Du giebst der Welt ihr Blumenangesicht nicht mehr zurück, die herbstlich goldenen Äpfel neigen sich mir umsonst“ ꝛc. Mit

Mißmut schwer beladen schreite er seinen Lebensweg und erblicke am Ende schon sein eigen Grab.

> Tische und Bänke her und frischen Most!
> Schwingt eure Beine, tanzt!

ruft Hauptmann aus:

> . . . . . . Es tanzt sich gut
> übers braungoldne Fließ gefallner Blätter,
> das unser alter Nußbaum abgelegt.
> Wirbelt den Kehraus! Most und Wein herbei!
> Herbstfrüchte! jeder nehme, was er mag
> von den gehäuften Schalen. Bunte Ranken
> der wilden Rebe kränzt um eure Schläfe!
> Bachantisch sei die Lust, die bald erstirbt.
> Der hermelingeschmückte Totengräber
> steht vor der Thür: ein weißes Leichenhemde
> bereit in seiner Hand. Er sei willkommen,
> wenn diese letzte Sommerlust verrauscht!
> Ja, mich verlangt nach seinem weißen Kleide. —
> In diesem Meer von Faschingstollheit schwimmend —
> und zwar mit Lust, Karl — drängt doch meine Brust
> dem Ufer zu, der tiefen Winterruh.

Das ist wunderschön, nicht wahr? Aber, „was? ist es Tischzeug?" ist das Hauptmannsche Stück nur eine harmlose Komödie, die nur lustig, nichts als ausgelassen lustig sein soll? —

Wir haben in dem „Spiel zu Scherz und Schimpf" die gleichen Personen, wie in den „Reiherfedern". Für den Lumpen Witte den Lumpen Jau; für den Lumpen Lorbaß den Lumpen Schluck; dem Helden Witte steht der Jagdherr Jon, dem braven Lorbaß der brave Karl gegenüber; der Frau Maria das Fräulein Sidselill, der Witwe Maria die Witwe Adeluz und endlich dem Trugbilde Königin das Trugbild Schluck als Königin. Außerdem hören wir für Lust und Leid in dem einen Stück immer den Wiederhall im anderen. Daß das ein Zufall

sei, wird niemand behaupten. Daß der Dichter von keinem besser verstanden werden kann, als vom Dichter, daß ihm niemand besser nachempfindet als der Dichter, liegt auf der Hand.

Für uns liegt das Interessante aber darin, daß Hauptmann die „Reiherfedern“ ebenso aufgefaßt hat, wie wir; d. h. daß er nicht nur in den drei Formen des von Witte begehrten Weibes das Ebenbild einer von Sudermann erstrebten Kunst erblickte, sondern vor allem, daß er in Witte sowohl wie in Lorbaß je einen Teil des Dichters Sudermann erkannte. Das letztere illustriert insbesondere das folgende Beispiel.

Lorbaß führt sich zu Anfang der „Reiherfedern“ als eine Persönlichkeit ein, die alles kann; es sollte das künstlerische Genie damit angedeutet werden. Nun hören wir einmal, was sein Stellvertreter Schluck uns offenbart, als er sich, wie dort Lorbaß, vorstellt. Er sagt:

> Ich bin ihn zuhause bei Grafen und Firschten, da such ich alte Gewebe, die kauf ich. Wenn se einen alten, abgelegten Trauring haben, den kauf' ich. Wenn se alte Minzen haben, oder alte Ketten, oder alte Schweinszähne, oder alte Korallen, oder ein altes Richtschwert, oder altes Geschirr, oder einen alten Heiligenknochen, oder ein Paar alte juchtenlederne Stiefel, sehn se, das kauf' ich alles. Ich bin im Besitze von vielen Kinsten. Ich bin sehr kinstlich. Ich bin von Mutterleibe an sehr kinstlich geboren. Ich gehe von Ort zu Ort, und wo ich hinkomme, sehn se, da wundern sich alle, wie kinstlich ich bin.

Als Ganzes genommen zielt die lange Rede auf die Liebhaberei Sudermanns, in allen Antiquitätenhandlungen nach Schätzen zu graben und daheim aufzustapeln, also auf etwas rein Persönliches. Die von Schluck aufgezählten, hier durch den Druck hervorgehobenen Artikel dagegen verweisen auf den Inhalt der „Reiherfedern“. Ehe Witte die Königin freit, hat er schon so viele Weiber sein eigen genannt, daß er die Trauringe gar nicht alle über den dazu bestimmten Finger ziehen könnte. Seine Ehe mit der hohen, edlen Königin Maria ist so unglücklich, daß sie gleichfalls mit einem Bruche endet. Was Wunder,

daß Schluck nach abgelegten Trauringen frägt! Und die alten Ketten? Sie erinnern an den Witte des dritten Aktes, der sich an die Königin, an den Ort, an seine Aufgabe gekettet fühlte, und von dem die Ketten abfielen, als er die zweite Feder verbrannte. Sah man sie nicht, so hörte man sie doch rasseln. Am gesuchtesten und deshalb am deutlichsten ist wohl Schlucks Frage nach einem Richtschwert; wie käme der Mann dazu, wenn er nicht an den Witte des fünften Aktes erinnern sollte, dessen Gedanken so sehr davon eingenommen sind, Gericht zu halten.

Wie nun alles in den Mund des Stellvertreters des Lorbaß gelegt ist, sind auch die drei Personen, nämlich der Dichter Sudermann selbst und die Masken, untern welchen er auftrat, Witte und Lorbaß, hier in eine Vorstellung zusammengedrängt. Sie bildeten auch in unserer Auslegung eine Dreieinigkeit.

Was ist nun also das Stück „Schluck und Jau"?

Für den, der die „Reiherfedern" nicht verstanden hat, oder nur das bewunderungswürdige erhabene Werk von tiefem philosophischen Gehalt in ihnen sah, ist das Stück nichts als die Posse, die ausgelassen lustig sein will. Hauptmann hat in sorgloser Schaffensfreude seiner schauenden Phantasie stets die Zügel schießen lassen und die Lust der Ausführung nicht gebändigt, indem er sie an die Fesseln seiner eigentlichen Zwecke band. Sein Stück kann ganz so aufgefaßt werden, als ob er ein paar versoffene Kerle seiner schlesischen Heimat aufgegriffen und gestaltet habe; es ist genau so angelegt, daß fast alles aus der gegebenen Situation entspringen könnte. Doch das gehört schlechtweg zu seiner Kunst, und dient ihm als Maske.

Für denjenigen, der sich den Inhalt der „Reiherfedern" mit nüchternem und kritischem Verstande zurecht gelegt hat, ist „Schluck und Jau" das dazugehörige Satyrspiel.

Hauptmann konnte bei dem nicht stehen bleiben, was uns genügte. Für ihn, auf den so vieles in den „Reiherfedern" gemünzt war, entstand das natürliche Bedürfnis einer Entgegnung. Karl sagt zu Jon Rand:

> . . . . , wer so wie du mit steifen Beinen
> langweilig seinen Adel trägt zur Schau —
> leicht schnappt ihm ein gelenker Usurpator
> den ersten, schönsten Platz im Staate weg.

Schon mit der Wahl des Mottos deutet Hauptmann auf die Anregung durch die „Reiherfedern". Wir haben da eine Widerspenstige ganz eigener Art in der Muse Sudermanns kennen gelernt; nicht nur, daß er bekennt, wie er selbst bei seinen früheren Werken „ertrotzt, ermeistert habe", was er geschaffen, sondern auch in allem, was uns die „Reiherfedern" so ernst und traurig schilderten. Die einfachste Ideenassociation führte somit Hauptmann zu „der Widerspenstigen Zähmung", resp. zum Vorspiel dazu. Der tragische Ernst, mit welchem Sudermann seine dichterischen „Aspirationen und Beklemmungen" behandelte, mußte ihn zur Lustigkeit, zum Spotte reizen. Er sagt: „Die Fassung von „Schluck und Jau", die ich in wenigen Wochen vollendete, war eigentlich nur ein lustiger Einfall, der vielleicht durch den Ernst des „armen Heinrich" provoziert war."

Wenn Hauptmann in einem Teil des Widwolf, von dessen wüstem Heldentum gesprochen wird, sich selbst erkannte und die Bezeichnung seiner Spießgesellen mit schmutzigem Troß u. dergl. m. als einen Hieb auf seine Anhänger und Parteigänger empfand, mußte in ihm das Bedürfnis erwachen, eine Antwort zu schreiben, nicht nur zum Scherz, sondern auch „zum Schimpf". Vielleicht ist er zu stolz gewesen, dem Impuls zu folgen — im Stücke selbst muß der Scherz mit Schluck und Jau dem Jagdherrn abgerungen werden — aber seine Anhänger haben denselben unterstützt; sie waren ja mitgetroffen. Hauptmann erklärte, er habe das Stück nur für sich selbst geschrieben

und es erst auf dringenden Wunsch Direktor Brahm dem deutschen Theater überlassen. Bei der Aufführung ist Schlenther aus Wien zugegen und, wie ein Berichterstatter schrieb, „von seinem ganzen Stabe umgeben gewesen“. Brahm und Schlenther sind allerdings eifrige Pfleger ihres Lieblings Hauptmann; aber das erklärt noch nicht das große Interesse an der Arbeit. Beide mußten als gewiegte Theaterleiter ihrer Sache gewiß sein, daß das Stück nicht für das Verständnis des Publikums geschaffen sei. Es ist nicht der Art, daß ein Theaterdirektor erpicht darauf sein könnte, es aufzuführen. Hauptmann selbst hat es in sehr bescheidener Weise eingeschätzt. Aber nach jener Wunsch sollte nach den „Reiherfedern“ auch „Schluck und Jau“ in die Öffentlichkeit.

Endlich hat Sudermann den Spott geradezu herausgefordert. Wir haben die Thatsache, daß Witte König wird, auf den Sinn zurückgeführt, den sie haben soll. Der Satyriker brauchte die von Sudermann gegebene Erklärung nicht gelten zu lassen. Für seine Spottlust bedeutete der Umstand, daß Witte König in dem schönen, singenden Lande geworden ist, nichts anderes, als daß sich Sudermann zum König in dem umstrittenen Gebiet unserer dramatischen Poesie erhoben habe. Hatte man ihn aber vorher auf gegnerischer Seite nicht für voll gelten lassen wollen, war er bei der angestellten Probe „Johannes“ contra „Versunkene Glocke“ erlegen, hatte er sich selbst als besiegt erklärt, dann mußte der leichtsinnige Streich mit jener Anordnung erst recht die ungeheure Heiterkeit des Gegners wecken. Deshalb ist der heruntergekommene Held des letzten Aktes der „Reiherfedern“ aufgegriffen, umgetauft und nochmals in ein fürstliches Bett gelegt worden. Ein solcher Spaß ist dazu da, daß er gemacht wird.

Und wie unglaublich viel Anhaltspunkte hatte der Dichter der „Reiherfedern“ für diesen Spaß geliefert! Der Ton, in den er als König verfällt, sein Benehmen, alles, alles erinnert

mehr an einen, „der 'ne Waschfrau hat zum Weibe", als an einen „hochgefürsteten" Helden. Witte spricht von der Königin z. B. immer nur als von seinem „Weibe" .... „Nun mein Weib" .... „Dich aber, Weib, — damit du wissest" .... „dich frag' ich, Weib, was that ich dir?" .... und so geht es weiter. Wir wissen, daß es Sudermann in konsequenter Durchführung seines Rätsels „Was ist ein Weib"? so halten mußte. Aber das kümmerte den Satyriker nicht. Schluck sagt:

Mir gewehnlichen Leute sprechen halt: Weib. Sie werden entschuldigen, wenn ich so spreche. Ich versteh's ebens nicht so gutt, bester Herr!

Wie Witte sich sexuell geriert, haben wir in Erinnerung. Darauf zielt die Stelle:

'S wird mitsachten Zeit,
daß er ein wenig in Gesellschaft kommt
und zu Manieren, denn in aller Unschuld:
er schielt und grinst bereits den Mägden nach, schnalzt,
als wären's frischgeschmorte fette Wachteln,
und wie die Pagen ihn ins Hauskleid hüllten,
rief er zwei-, dreimal laut nach seiner Frau
und wollte, daß man vor der Tafel noch
ihm seine „Fürstin" bringe.

Und so geht es fort. — — —

„Was ist ein Kronreif ohne Diamant!" ruft Karl aus; es soll heißen: Was ist ein König, dem die Majestät fehlt, das Edle, das Glänzende, beides in dem erforderlichen Schliff. Und daß man es ja richtig versteht, daß mit dem Kronreif auf jenen gezielt wird, der auf Witte „herniederfiel" und daß also dieser und in ihm Sudermann verspottet werden soll, heißt es im weiteren Verlauf der Rede Karls an König Jau:

Ihr spracht und dachtet
und handeltet, wie einer, dessen Bett
'ne Streu ist, dessen Trunk ein giftiger Fusel,
wie einer, der 'ne Waschfrau hat zum Weibe,
die mit dem Knüppel täglich ihn verwalkt.

Es wird niemand behaupten können, daß damit zu viel gesagt sei, oder daß sich die Stelle unmöglich auf Witte beziehe. Ich erinnere nur an Wittes Worte für die Königin: „So rede doch und starre nicht ins Leere, gieb mir eins drauf und setze dich zur Wehre, das ist die Art wie zweie glücklich sind."

Wer die „Reiherfedern" kennt, muß in „Schluck und Jau" die gründliche Verhöhnung und Verspottung der Thatsache finden, wie Sudermann sich zum König im Reich der Poesie macht und wie er sich dabei benimmt. Wer Sudermann persönlich kennt, wird außer den Anspielungen auf seine Rolle in den „Reiherfedern" deren noch eine ganze Menge auf seine Schwächen, Fehler, Steckenpferde u. dergl. finden.

Das letztere streift ins Persönliche und interessiert uns nicht; wir haben es nur mit dem zu thun, was Sudermann selbst von seiner Künstlernatur der Öffentlichkeit in den „Reiherfedern" preisgegeben hat.

Es ist natürlich nicht möglich, zu beschreiben, wo in „Schluck und Jau" hier der Witz, dort der Spott und anderswo die Persiflage, die Satyre, der grimme Hohn versteckt sind. Es geht damit, wie mit einer gut gewürzten Speise. Man kann sich nicht erzählen lassen, wie sie schmeckt, sondern muß selbst kosten. Also kosten Sie! Ein litterarischer Feinschmecker wird sich die Speise mit vielem Behagen munden lassen.

Wir hatten nur das Bedürfnis, der ernsten Auslegung der „Reiherfedern" die lustige Kehrseite entgegen zu halten.

Urteile, Ziele.

Einen gerechten Standpunkt den „Reiherfedern" gegenüber gewinnt man nur mit der Beantwortung der beiden Fragen: Was hat der Dichter gewollt? Und was hat er erreicht? Die

erstere ist sehr verschieden zu beantworten. Nach den letzten Worten Wittes:

> Schaut her! So geb' ich dem Wahne sein Grab,
> So thu' ich die Sehnsucht von mir ab,

und nach denjenigen der Königin:

> Nun sind wir zwei genesen
> Von aller Not,
> Bin doch dein Glück gewesen
> Bis in den Tod,

sowie endlich nach Sudermanns eigener Erklärung, daß er sich etwas habe vom Herzen schreiben wollen, muß man annehmen, daß der Zweck, den er mit der Dichtung verfolgt hat, darin bestanden habe, sich von der Leidenschaft zu befreien, die in ihr bildlich als ein Zauber dargestellt wurde.

> Ja, wissen sollst du; ein Zauber war
> Mir Schuld und Schicksal Jahr um Jahr;
> Ein Zauber machte mich sonnenblind
> Für Lieb' und Lachen und Weib und Kind;
> Ein Zauber hetzte mich von dir fort
> Und hetzte mich fürder von Ort zu Ort
> Und hat mein Glück, das leuchtenden Flugs
> Aus meinem Sturze gen Himmel wuchs,
> Das Gnad' um Gnaden auf mich gehäuft,
> In einer Pfütze von Thränen ersäuft.

Der Zauber, unter dem der Dichter gestanden hat, war das Trachten nach immer höheren Zielen, ein ruheloser, stets unbefriedigter Ehrgeiz, der ihn behindert haben würde, seinen Weg mit der Stetigkeit und Ruhe zu gehen, deren er als ausgereifter Mann und Künstler nicht entraten konnte, der ihn behindert haben würde, sich an dem Geleisteten und Erreichten zu erfreuen und in dieser Freude den Quell für neue Thaten zu finden. Er konnte sich nicht anders von ihm befreien, als indem er ihn scharf ins Auge faßte und seinem Ursprung, seiner Entwickelung, seiner Eigenart nachspürte, wie er es in den „Reiherfedern“ gethan hat.

Ob und in wie weit Sudermann diesen Zweck erreicht hat, vermögen wir nicht zu entscheiden. Er wäre ein rein persönlicher gewesen, der zur Einschätzung seines Werkes nichts beitragen kann.

Nach der Entstehungsgeschichte der „Reiherfedern“, soweit wir sie aus dem Drama selbst herauslesen konnten, ging die Absicht des Dichters ferner dahin, die Niederlage auszuwetzen, die ihm der Gegner Hauptmann beigebracht hatte, und ihn nun seinerseits zu schlagen. Wie weit er sie erreicht hat, kann wiederum nur von einem gewissen Gesichtspunkte aus entschieden werden. Er ist in der Aufgabe gegeben, die sich die Dichter für ihren Zweikampf gestellt hatten und die für beide die gleiche sein mußte. Lautete sie dahin, daß jeder von ihnen sein Verhältnis zu seiner Kunst poetisch so zu gestalten habe, daß die zu schaffenden Gestalten als der Wirklichkeit entnommen erscheinen müßten, durfte Sudermann seiner Lösung den Vorzug geben.

Es scheinen in den „Reiherfedern“ alle Zustände des schaffenden Dichters, dessen Thätigkeit keine andere menschliche gleichkommt, in erschöpfender Weise behandelt zu sein. Was uns Hauptmann in seinem Gedicht nur ahnen läßt, legt uns Sudermann klar vor Augen. Er zerlegt und seziert die Künstlerpsyche wie der Anatom den Organismus. Die hochfliegende Idee vor der Arbeit und die totmüde Verzagtheit an ihr; die quellende, drängende, sprudelnde Schaffenskraft und die Erschöpftheit und Leere; die Lust, die Liebe und den Ekel, den Haß; das sterbenskranke Leid und die jubelnde Freude; die jammervolle Schwäche und die rüstige Kraft: Alles führt er an unseren Augen vorbei und immer in inniger Beziehung zu seinem Gegenstand. Es ist ihm gelungen, alle geheimsten, intimsten, innerlichsten Regungen und Bewegungen der dichterischen Schöpferkraft in realen Größen, in natürlichen menschlichen Gestalten auszudrücken. Er gebraucht nicht wie Hauptmann

phantastische Märchengestalten à la Waldschrat und Nickelmann. Nur das, was im wirklichen Leben über den Menschen steht, sie als ihr Schicksal lenkt und leitet, fällt auch in seiner Dichtung in das Übermenschliche und Überirdische, das ist die Alte vom Turm an der Samländischen Küste und der Zauber, den sie ausübt. Außerdem ist alles drastische Realität.

Darin insbesondere glaubt Sudermann wohl dem Kunstprinzip, das er mit Hauptmann und den Naturalisten teilt, nach welchem sie im Bilde zu Stiefbrüdern, zu Kindern eines Vaters werden, von denen nur nicht feststeht, welcher der echte Sproß und welcher der Bastard sei, in größerem Maße gerecht geworden zu sein; und in diesem Sinn geschieht es auch, daß Witte, als Widwolf erschlagen zu seinen Füßen liegt, sich zu den Anhängern des letzteren wendet:

> Bevor ich scheidend mich von euch geschieden,
> Komm ich herab, und unter freiem Himmel
> Nehm' ich, der Herzog, euch in Eid und Pflicht.

Die Kunst, mit welcher Sudermann seine Gedanken in eine oft ganz reizende Gegenständlichkeit umzusetzen vermocht hat, ist bewunderungswürdig.

Wer die „Reiherfedern" in unserem Sinne liest und all die Konzessionen macht, die ihr Symbolismus verlangt, wird reich belohnt werden. Die lyrischen Partieen des Stückes sind von wirklicher Schönheit und voll Poesie.

Es ist deshalb nur bedauerlich, daß Sudermann sich nicht auf diesen Zweck beschränkt hat. Er hat sich mit den „Reiherfedern" thatsächlich noch einen dritten und höchsten gesetzt, der sich aus den hochfliegenden Ideen des ersten Aktes — „im Großen will ich meine Kräfte messen" — aus der Bedeutung der Überwindung Widwolfs durch Witte im weiteren Sinne und aus den Urteilssprüchen über das Kind deutlich nachweisen läßt. Sudermann hat danach ein großes, erhabenes, etwa dem „Faust" zu vergleichendes Werk schaffen, mit dem Symbolismus

den Naturalismus überwinden und ein Muster aufstellen wollen, das den Schwarm der Poesiebeflissenen führen sollte.

Die Unmöglichkeit, diesen höchsten Zweck mit den „Reiherfedern" zu erreichen, lag in der Beschaffenheit ihrer Allegorien und Symbole. Da dieselbe durchaus nicht gestattet, den Inhalt der Dichtung nach seinem wirklichen Sinn zu nehmen, also in den verschleierten Aussprüchen der Personen allgemeingültige und verständliche Wahrheiten zu suchen, und da alles Unverständliche auf ein ganz Bestimmtes und Besonderes verweist, erhält die Dichtung nur den untergeordneten Wert des Rätsels, welcher demjenigen echter Poesie gar nicht zu vergleichen ist.

Auf Grund der Rätsel um gewisse Schlüsselworte den Nimbus der Tiefsinnigkeit zu erstreben, wäre Charlatanerie; und man könnte Grabbe citieren:*) „Ich will dir sagen, wie du es auf dem Schloß machen mußt, um dich genial zu stellen; du mußt entweder völlig das Maul halten — dann denken sie: Donnerwetter, der muß viel zu verschweigen haben, denn er sagt kein Wort; oder du mußt verrücktes Zeug sprechen — dann denken sie: Donnerwetter, der muß etwas Tiefsinniges gesagt haben, denn wir, die wir sonst alles verstehen, verstehen es nicht." —

Aber wir dürfen doch nicht außer acht lassen, daß Sudermann den Witte als unter einem Zauber stehend und von ihm irre geleitet, d. h. also, sich selbst durch den Zauber eines krankhaften Ehrgeizes irregeleitet darstellt. Er bezeichnet somit wohl weniger das Ziel, als die Mittel es zu erreichen, nämlich den Symbolismus in den „Reiherfedern", selbst als eine Verirrung. Er hat sie Stufe für Stufe dargestellt. Sie liegt zunächst in den beiden Sätzen: „Naturalismus ist Knechtung" und „Poesie ist Erlösung", sodann in dem Folgesatze: „Der nur kann die Welt erlösen, der ihr als Gabe reichen wird ein Unerreichbares."

Theoretisch sind die Kunstprinzipien, die in den beiden

*) Grabbe: Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung. I. 1.

ersten Sätzen bildlichen Ausdruck finden, unschwer auf die Grenzen ihrer Berechtigung zurückgeführt. Poesie ist das Ideen-Schöne. Für alle Kunst, Schönes hervorzubringen, giebt es nur subjektive Gesetze. Da sie der Natur in uns angehören, sind sie Naturgesetze und haben objektive Gültigkeit, genau wie etwa diejenigen der Logik. Es ergiebt sich hieraus, daß zwar die Beschaffenheit der Dinge außer uns, also der Naturdinge, uns für die Hervorbringung des Schönen keine Gesetze auferlegen kann, und daß also die Doktrin des Naturalismus eine falsche war. Kant sagt,*) daß eine Sache nur nach derjenigen Beschaffenheit schön sei, „in welcher sie sich nach unserer Art, sie aufzunehmen, richtet." Es ergiebt sich aber ferner daraus, daß ebenso die — unter Befolgung der subjektiven Gesetze in uns — hervorgebrachten schönen Dinge in ihrer Beschaffenheit mit den Naturdingen übereinstimmen müssen, und daß also alle Poesie uns nicht von der Verpflichtung erlösen kann, die schönen Dinge naturwahr zu gestalten.

Der dritte Satz, nach welchem nur der die Welt zu erlösen vermöchte, der ihr als Gabe reichen würde ein — natürlich für das Verständnis — Unerreichbares, scheint auf einer mißverständlichen Auffassung einer neuen Doktrin zu beruhen, die von den Franzosen ausgeht. Tolstoi berichtet:**) „Der Dichter Verlaine, der nach Beaudelaire gekommen ist, empfiehlt, recht unklar zu sein; der Dichter, der nach den beiden Vorgenannten von den jungen Leuten für den bedeutendsten gehalten wird, Mallannée, erklärt ganz offen, daß der Reiz der Poesie darin besteht, daß man den Sinn zu erraten hat und daß jedes Gedicht stets ein Rätsel enthalten müsse."

Es giebt meines Erachtens, wie es einen logischen Schluß giebt, der auf Prämissen beruht, auch einen ästhetischen Schluß, der auf Wahrnehmungen beruht. Er kommt nicht mit Hülfe

*) Kant: Kritik der Urteilskraft. I. § 32.

**) Leo Tolstoi: Gegen die moderne Kunst, deutsch v. W. Thal. p. 42—43.

des Verstandes, oder der Vernunft, aber auch nicht gegen sie zu stande, sondern vermöge unserer Einbildungskraft. Er ist deshalb auch nicht selbst Gedanke oder Idee, noch läßt er sich in solche umsetzen, sondern hat nur das Formale von beiden und ist reine Anschauung. Er ist selbst das Rätsel in aller Kunst beziehungsweise ihrer Wirkung; aber ein solches, das nicht gelöst werden kann.

Sudermann indessen giebt in den „Reiherfedern" wirkliche Rätsel, die wir, wenn wir nicht unsere geistigen Funktionen unterdrücken sollen, direkt gezwungen sind, mit Hülfe des Verstandes aufzulösen, wie wir es gethan haben. Seine Arbeit ist also in Folge dieser falschen Einschätzung des Rätsels in der Kunst, nicht nur nicht das erhabene Werk geworden, sondern kann auch weder dem führerlosen Schwarm der Poesiebeflissenen als Muster dienen, noch den Naturalismus aus dem Felde schlagen.

Der „waschechte" Naturalismus war eine Verirrung; aber ein Symbolismus, wie in den „Reiherfedern" würde eine noch viel größere Verirrung sein. Jener war eine gesunde Reaktion gegen einen falschen Idealismus und daher seinem Werte nach nicht hoch genug einzuschätzen. Dieser führt nicht zu Höhen in der Kunst, sondern ins Tollhaus, und würde alle vernünftig Denkenden der Kunst überhaupt entfremden.

Ist der Naturalismus wirklich überwunden, dann darf ihn nicht sein krankes Gegenteil, der Symbolismus, ablösen. Das Ziel einer Weiterentwickelung wäre eine Renaissance, eine Wiedergeburt des Klassicismus, der den Naturalismus überall als eine gesunde Grundlage gehabt hat.

Daß Sudermann seine Verirrung erkannt hat, war schon aus dem Umstande zu schließen, daß er sie als solche darstellen konnte. Deutlicher zeigt es sein neuestes Werk „Johannisfeuer". In ihm ist das Symbolische, soweit es allein zulässig ist, richtig angewendet. Im übrigen ist das Stück „des Glases ein Splitter", in dem der Dichter „sich einst geschaut".

Register.

D bedeutet Drama, * bedeutet dramatischer Charakter.











